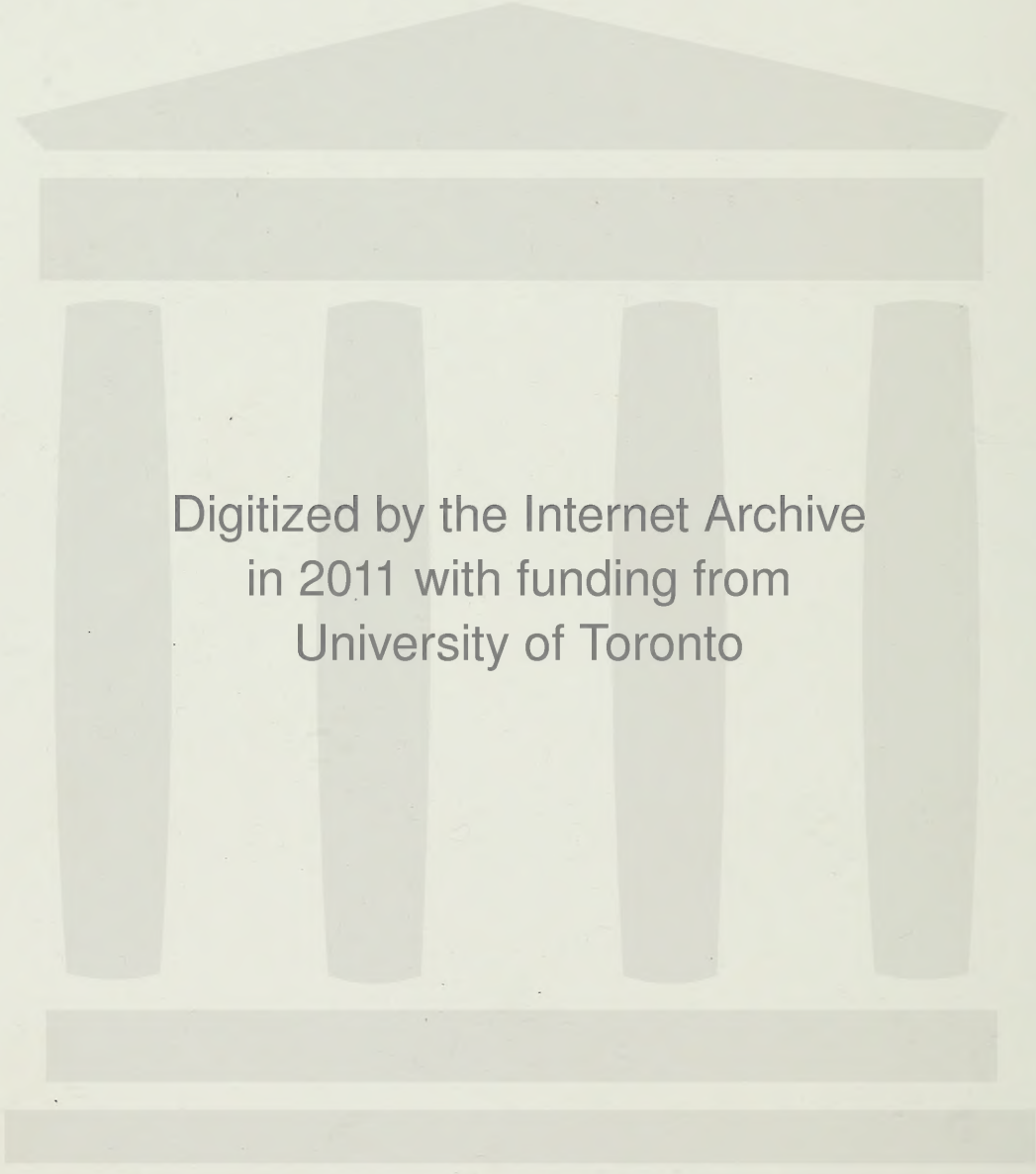
3 1761 03557 2080

Gentille, Attilio
"Chiare, fresche e dolci acque"

Pamph
LI
Pet.B
G
ROBA


Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/chiarefrescheedo00gent

Pamph
LI
Pet. B
G

"Chiare, fresche
e dolci acque„

una canzone del Petrarca

commentata da

ATTILIO GENTILLE.

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ATTILIO GENTILLE

"Chiare, fresche e dolci acque„

una canzone del Petrarca commentata.

copia corretta

Estratto dal Programma del Ginnasio comunale superiore di Trieste pubblicato alla fine dell' anno scolastico 1903-1904.

TRIESTE
Stabilimento artistico tipografico G. Caprin
1904.

Editore il Municipio di Trieste

Alla cara memoria

di Cesare Giulio Lanzi, mio compagno d' infanzia, cui a dodici anni il troppo ardore della mente consunse il mortal velo, e

di Virginio Lorenzetti, mio compagno di scuola, fiore di gentilezza e di bontà, appassito a vent' anni,

questo povero tributo di affetto consacro.

A. G.

"Chiare, fresche e dolci acque„

una canzone del Petrarca

commentata.

DELLA LIRICA DEL PETRARCA.*)

La canzone 'Chiare, fresche e dolci acque, mi sembra potersi chiamare, meglio delle altre, rappresentativa del canzoniere petrarchesco; chè in lei tu senti non pur quell'amore a Laura fatto di desideri e di sbattimenti che il Petrarca effonde nei sonetti e canzoni in vita della sua donna, ma hai già un'imagine di Laura pietosa, quale appare nei sonetti e canzoni che il poeta compose in morte di lei.

Se poniamo questa canzone accanto alla 'Donne che avete intelletto d'amore,, potremo facilmente sentire per quali proprietà si distingua la lirica del Petrarca da quella di Dante.

Sentire, più presto che dire o far sentire ad altri; perchè il carattere della poesia riesce formato da tante sfumature di voci, di melodia, di pensiero, che è impossibile perfettamente rendere a parole, e anche perchè noi non abbiamo la esatta e chiara coscienza di tutto ciò che sentiamo, ma molte delle nostre impressioni, e forse le più intime, rientrano nell'ambito dell'incosciente.

Lo studio storico dell'arte e l'esame degli elementi formali sono di grande aiuto nella definizione o nel confronto che vogliamo fare di due artisti, ma non ci possono additare la ragione ultima della loro individualità; la quale sta nel carattere specifico dell'arte loro, cioè nello stile. Lo stile si forma, si plasma sul modo che ha l'artista di considerare il mondo e di vedere le cose. Di questa sua, a chiamarla così, filosofia s'impronta la visione che gli sorge nella mente, e la visione si crea in lui

---

*) Oltre alle opere che verrò citando in nota, mi son valso, per quel che riguarda la lirica del dugento e la poesia di Dante, degli appunti presi alle lezioni di **Adolfo Mussafia**, a Vienna, e di **Guido Mazzoni**, a Firenze, ai quali mi è caro di riaffermare qui la mia gratitudine di allievo. E voglio del pari qui ricordare con riconoscenza il lusinghiero incoraggiamento del quale mi fu largo **W. Meyer-Lübke**.

assieme alla forma che la esprimerà; donde appunto provengono la sincerità, la freschezza, la forza di commuovere che sono proprie dell' arte.

Nella lirica più che in ogni altro genere poetico, un artista può effondere il suo animo, e per animo intendo non solo il complesso degli affetti, ma anche la mente; giacchè dove gli uni finiscano e l' altra cominci non si può dire, e le divisioni e le categorie non esistono in natura, ma si usano da noi che non possiamo vedere le cose contemporaneamente da tutti i lati. Per questo carattere della lirica, il definirla è lo stesso che svelare un' anima, essenza aerea e tanto comprensiva, che ti si mostra in tutte le forme e ti sfugge e, quando credi di averla compresa, ti schiude nuovi misteri e nuovi fulgori.

A chi legga, per tornare donde siamo partiti, le due canzoni che sopra nominai, mi paiono dover riuscire come una rivelazione le parole del Fiorentino [1]: «Dante era stato il teologo della poesia, Petrarca ne fu il filosofo».

La poesia del Petrarca — e lo stesso si può dire del *De remediis utriusque fortunae* — è tutta un' analisi minuta e sottile nella quale, come osservava per l' appunto il Fiorentino, [2] campeggia un principio additato da Platone, e dal Petrarca, diffusamente sviluppato, che cioè non c' è passione, dove non si complichi la sua contraria; nè quindi piacere senza mistura di dolore; nè speranza dove non s' insinui la tema. Il correre senza arrivare era la condizione dello spirito del Petrarca, ondeggiante tra due intuizioni opposte dell' amore e del mondo. Egli si fermò nell' amore di Laura appunto per la severità e la riserva di lei. Nel Petrarca freme il desiderio di godere le vagheggiate bellezze della sua donna; egli vorrebbe fissare gli occhi di lei, stringere tra le mani la bella testa, affondare le dita nei capelli d' oro e cogliere dalla bocca divina il dono del suo bacio:

> Con lei foss' io, da che si parte il sole,
> E non ci vedess' altri che le stelle,
> Sol una notte! e mai non fosse l' alba.
>
> [XXII, 31-33].

---

[1]) **Francesco Fiorentino.** «La poesia del Petrarca» studio (Napoli, Perrotti, 1875) pag. 33.

[2]) Id. id., pag. 13.

Eppure il contrasto non sta tanto nella severità di Laura che in lui stesso. Quand'è alla presenza di lei, non sa dirle nulla perchè ha troppo da dirle, e par cessare di desiderare, perchè troppo desidera: nessuna cosa in terra potrebbe appagarlo. Nel crescere, nel profondare spaventoso del desiderio, la volontà perde le penne e si abbandona estenuata, ma al poeta rimane la coscienza dell'immenso oceano d'ogni parte libero, sempre più vasto, sempre più vasto, nel quale si perde senza mai trovar dove consistere. Egli prova allora come un presentimento dell'infinito, sente la nullità, la vanità di tutto, e si rifugia col pensiero nell'eternità, nella divinità, nella religione. Ma le lusinghevoli apparenze della realtà lo allettano ancora una volta, lo riprendono nelle loro reti; e nell'animo suo il contrasto s'innova, rinasce il dolore per il tragico destino dell'uomo cui sbocciano tanti fiori di seducenti promesse, nè mai viene l'ora di cogliere il frutto. E poichè egli non pur sente questo contrasto, ma possiede anche la coscienza di sentirlo, tutto il suo essere è pervaso da una sottile e tenera melanconia. Egli prova un dolore stanco e rassegnato che gli fa ardentemente cercare la pace e la quiete, e insieme fortemente sentire la comunione di tutti gli uomini, anzi di tutte le creature di Dio; sicchè per il primo ebbe quel sentimento della natura che è una caratteristica dell'artista, dell'uomo moderno. [1]) Le piante, le acque, le colline, l'aria sono tutte compenetrate di una vita spirituale; il ritmo delle loro anime si accorda su quello dell'anima del poeta. Il quale spesso torna, portatovi dall'ambizione, nelle città per esser festeggiato da re, da principi, da popoli, ma tosto si persuade della vanità di quegli onori, e sospira di tornare nella vasta solitudine della natura. E nella solitudine, dice il Cesareo, [2])

---

[1]) Cfr. **Niccola Scarano.** «Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca» in *Studi di filologia romanza* (fasc. 22, p. 358): « Laura è creatura poetica non nelle splendide e sonanti sale avignonesi, non quando il poeta la contempla con l'occhio e la celebra alla maniera del trovatore, ma nella solitudine campestre. Tra l'acqua e il verde, in valli chiuse o sopra colli ridenti, Laura riempie, agita, scalda l'anima del Petrarca, accende la sua fantasia; e dal suo pennello escono quadri ove non sai se ammirare più la divina Laura, o la giovine natura, o le rivelazioni del sentimento. La poesia del Petrarca è grande ove all'amore della donna si disposa l'amore del creato, ove l'anima del poeta sparge di malinconia il paesaggio, ove Laura splende tra i fiori, ove ogni angolo gliela ricorda e parla di lei.»

[2]) **Cesareo G. A.** «Le *poesie volgari* del Petrarca» nel libro «Su le poesie volgari del Petrarca» (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898) p. 273.

ebbe modo di sviluppare straordinariamente una facoltà del suo essere che fu forse la facoltà dominante, quella della riflessione psicologica che, ravvivata dalla fantasia, si tramutava in espressione estetica.

Del contrasto intimo, che non fu certo solo in lui, il Petrarca ha, come già dicemmo, piena coscienza, ne sente anzi tutta la grandezza, si compiace di esso, o almeno non tenta, di sottrarglisi. Per il primo, come osserva l'Aleardi, [1]) sentì che ogni istante della nostra vita contiene in sè la sostanza di un poema e che non v'ha ora sì vuota che non racchiuda una immortalità. Ei coglie nei suoi rapidi poemi un minuto, un attimo fugace; li ferma e fa render loro un'eco immortale.

La lirica del Petrarca che procede da un'analisi profonda e minuziosa, da un contrasto perenne, ma conscio, si riveste di una forma serena ed elegante, mirabilmente flessibile, cedevole, mutevole, sì che esprime ogni più piccolo moto dell'animo. Come in fondo ai suoi lamenti c'è sempre una nota d'idillio e la sua passione non erompe in trilli festanti di voluttà, nè in grida strazianti di disperazione, ma si veste di calma dignitosa e ritiene un non so che di cavalleresco e di signorile: così trovasi nelle sue poesie (voglio servirmi delle parole del Leopardi) «una misuratezza infinita di parole e castigatezza di ornati e opportunità di tutte le voci».[2]) E il De Sanctis osservava che [3]) il Petrarca sviluppò nella lingua italiana quell'elemento cantabile e musicabile che la costituisce, e ne fece la dolcissima delle lingue. Guidato da un orecchio delicatissimo egli vinse ciò che di aspro era ancora nell'etimologia con lievi cambiamenti eufonici, e questo fece con tanta finezza e sicurezza di gusto, che dove delle parole di Dante molte sono rimaste anticate, le sue sono ancor fresche e giovani come coniate pur ieri. Ne procede una melodia delicata, agile, evolventesi armoniosamente coll'affetto del poeta in ampie e comprensive volute tramezzate di tenui e delicate modulazioni: melodia ben diversa da quella che governa il verso dantesco.

---

[1]) **Aleardo Aleardi.** «Discorso su F. Petrarca» (Padova, Sacchetto, 1874) pag. 55.

[2]) In «Pensieri di varia filosofia e bella letteratura» (Firenze, Le Monnier, 1898) vol. I, p. 170.

[3]) **Francesco De Sanctis.** «Saggio critico sul Petrarca» (Napoli, 1869), p. 94.

La forma della lirica dantesca vorrei chiamarla primitiva, come si dice della pittura di Giotto: ha in sè qualcosa di semplice e di ingenuo, di risoluto e di rude che riveste ugualmente bene il virginale amore per Beatrice, lo sdegno e l'odio contro gli avversari politici, il desiderio cocente della donna che è cantata nelle canzoni petrose. È veramente l'unità della lirica, anzi meglio dell'anima dantesca sta nella risolutezza, nella fermezza, nella saldezza; per le quali Dante si può ben comparare a un teologo. Mai un dubbio, un tentennamento, un contrasto o nell'amore per Beatrice o in quello per la patria o in quello per la donna delle canzoni petrose.

Dello stesso carattere si informa naturalmente la sua poesia, nella quale non è un andare e venire, un melanconico cullare come in quella del Petrarca. Dante procede partendosi da una idea che è per lui una verità, nè la discute o analizza e nemmeno ricerca o descrive come si formino nel suo petto l'odio e l'amore, ma versa nella poesia tutto ciò che la passione gli detta.

Mentre il Petrarca è tormentato, a chiamarlo così, dal dubbio filosofico, Dante crede con teologica certezza alla verità e alla giustizia di quanto fa o agogna. La stessa corrispondenza è nello stile d'ambidue: mentre il Petrarca sembra finemente limare, tornire e levigare un marmo, Dante plasma nel bronzo a tocchi energici, profondi, distesi.

L'Alighieri vede diritto e ben definito innanzi a sè il cammino che deve percorrere, e in quello si mette nè torna indietro; e, se è impedito a continuare, non desiste dal suo proponimento, ma rugge e si sdegna e minaccia. Quindi anche per lui sorge un contrasto, ma non nel suo interno. Dante è l'uomo dell'azione; il carattere fiero e sicuro che lo porta in mezzo al folto della vita, vien da quel travaglio ritemprato; e il dolore che nel Petrarca si traduce in malinconia, diventa in lui sdegno, corruccio. Per lui il mondo è la lotta incessante di due forze, di due volontà contrarie, della divinità che vuol sollevare a sè la umanità gravata di vanità terrene, della giustizia che tenta debellare la malvagità, del desiderio che si sforza di superare la ripulsa. È la lotta titanica dell'uomo contro gli avvenimenti.

Ben diverso il Petrarca, eterno tormentatore di sè stesso, pieno di desiderio e di stanchezza, mutevole come le apparenze che lo circondano. Gli eventi hanno facile presa sulla sua indole sensibile e pronta all'impressione. Nell'amore, ad esempio, per

l'Italia, nell'ideale di grandezza che vagheggia per lei, non muta; ma, quando esca dal sogno contemplativo ed entri nella realtà, vacilla incerto sul modo come il suo ideale debba compiersi e si afferra a chi gli sembra suscitare maggiori speranze; ma le cose cambiano d'aspetto, ed egli cambia d'indirizzo. Mai è sicuro di prender la miglior via che gli si apre dinanzi, e gli risuona perenne nell'animo il rimpianto ch'egli racchiude in un bellissimo verso [CCLXIV, 136]:

E veggio il meglio et al peggior m'appiglio.

Anche Dante chiuse, se mi è lecito di esprimermi così, la sua anima in un verso che qui mi piace contrapporre a quello del Petrarca:

Ben tetragono ai colpi di ventura.

[Par. XVII, 24].

perchè mi sembrano colla melodia stessa, leggera ed agile nel primo, severa e risoluta nel secondo, offrire un'imagine, dirò così, tangibile della poesia dei due sommi autori. [1])

Ancora un elemento importante della loro lirica ci rimane di prendere in considerazione, cioè quell'elemento d'arte, di pensiero, di lingua che essi derivarono dai poeti volgari antecedenti. Dante e il Petrarca, lo diciamo subito, si distinguono da quelli, o almeno dalla maggior parte di loro, per ciò che essi sono artisti, e grandi, gli altri invece nella loro gran maggioranza non si possono chiamare tali, nemmeno poeti nel più nobile senso di questa parola, ma rimatori e fors'anco versaioli.

---

[1]) Un confronto, fra Dante e il Petrarca, fa **Adolfo Padovan** a pagg. 121-123 del suo libro « I figli della gloria. » (Milano, Hoepli, 1901), dove accosta il Petrarca a Raffaello e al Bellini. Sostengono che il Petrarca imitasse Dante più che sopra io non ammetta: **A. Moschetti.** « Dell'inspirazione dantesca nelle rime del Petrarca. » (Urbino, 1894); **G. A. Cesareo.** « Dante e il Petrarca. » [nel libro « Su le poesie volgari del Petrarca » pagg. 129-172]; **F. Cipolla.** « Dante e il Petrarca. » in *Atti del r. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti,* tomo LV, pagg. 272-282; **N. Scarano.** « L'invidia del Petrarca. » in *Giorn. stor. d. lett. it.,* vol. XXIX, pag. 1-45, e « Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca » in *Studi di filologia romanza,* fasc. 22, pagg. 250-360; **F. Melodia.** «Difesa di F. Petrarca» (Firenze, Le Monnier, 1902). Vi sono contenuti, in tutti questi articoli, diversi raffronti che ci mostrano spesso, sotto la somiglianza della frase, la profonda diversità che separa la lirica dantesca dalla petrarchesca. Sull'indole del Petrarca puoi confrontare **Cesare Lombroso.** « Nuovi studi sul genio » I da Colombo a Manzoni (Palermo, Sandron, 1901) pagg. 123-140.

La poesia, come del resto tutte le così dette arti belle, è l'arte dell'espressione. Il suo momento essenziale sta nella relazione tra il sentimento e la forma che lo riveste. Quindi l'arte richiede spontaneità sincerità di sentimento e vivezza agilità di espressione; dove una di queste doti manchi sottentra la maniera. Ma, se esistono unite, io tengo per fermo avere esteticamente lo stesso valore una ispirata poesia di Dante e una semplice ballata popolare. Mi pare tuttavia compiersi nell'arte lo stesso mistero del paradiso dantesco, dove tutti gli abitatori dei diversi cieli sono beati e godono la visione divina: ma non tutti ad un modo.

L'elemento vivo di quella scuola poetica che da una trentina d'anni a questa parte si cominciò a chiamare con parola dantesca del «dolce stil novo», sta, a mio parere, nella spontaneità e sincerità che essa prese dalla poesia popolare o popolaresca, la quale ebbe nel dugento estrinsecazioni veramente artistiche, per quanto in picciol numero. Però la maggior parte dei dugentisti, come quelli che sono in sul cominciare di un nuovo movimento, cui essi contribuiscono, che essi preparano, ma non è loro concesso di coronare, se ne vanno inonorati di artistica eccellenza, sia che loro faccia difetto la verità del sentimento o la venustà della forma. Con loro s'accompagna anche Guittone d'Arezzo, eloquente esempio delle aspirazioni vaghe, indefinite, tra loro opposte, alle quali è in balìa un'epoca di transizione. Eppure fu proprio lui a iniziare un felice rivolgimento nella lirica italiana, togliendola all'immobile monotonia dei Siciliani, portandola nella vita, sollevandola ad argomenti morali e civili.

I Siciliani e i provenzaleggianti s'erano partiti dall'imitazione di quei Provenzali, per i quali l'arte era già diventata maniera; non potendo dalla maniera uscire, se non rinnegando sè stessi, si adoprarono intorno a ciò che potevano sviluppare e perfezionare, cioè la forma; che posseggono veramente elegante e snella. Ma caddero anche nella preziosità e nell'oscurità, le quali sogliono contrassegnare la decadenza di un genere d'arte. Di questi difetti non rimase esente Guittone, e ne fu acerbamente ripreso dall'Alighieri, il quale in altra parte ammira in Guido Guinicelli ciò che questi, salvo l'abilità tecnica, aveva imparato da Guittone, cioè la spiritualità della poesia amorosa e la lirica ragionatrice e altamente morale.

Il Guinicelli innova il pensiero d'amore provenzale, quel pensiero rimasto sin'allora un'eco che l'un poeta rimandava

all' altro. Egli lo risuscita a nuova vita, lo sviluppa per conto proprio, lo vagheggia con affetto e calore. La donna di signore feudale che era, diventa strumento di perfezione morale.

Rotta in tal modo la finzione della poesia siciliana, il Guinicelli non si accontenta di tener ragionamenti sull' amore, ma versa nella lirica anche la passione sensuale che prova per una «Lucia dal var capuzzo». Il Cavalcanti, così oscuro nella canzone sulla teorica d' amore, è mirabilmente agile e fresco nelle poesie amorose; ma in lui prende un' espressione più forte e sincera quel sentimento del dolor profondo prodotto dall' amore che il Guinicelli accenna. Cino da Pistoia, il quale accoglie in sè le due correnti della lirica rinnovata e canta la donna angelicata con poesia di dolore e di morte, prenunzia a parere del Flamini [1]), il cantor di Laura nella raffinatezza artificiosa d' imagini e di frasi, pur restando in tutto ed anche per la ragion de' tempi poeta dello stil novo. Egli rivela con più studio che commozione i moti dell' animo; non idealeggia misticamente la donna come Dante e neppur la ritrae nelle sue forme e qualità umane.

L' Alighieri, per il quale la poesia fu un apostolato, accolse nella sua lirica dal Guinicelli e dal Cavalcanti quel genere didattico-allegorico, nel quale annovera la bellissima canzone «Tre donne intorno il cor mi son venute», ma anche delle canzoni, dove la poesia non è più, ma è soppiantata dalla dottrina. Da altra parte, per l' influenza dei precedenti poeti provenzaleggianti, credette qualche volta conferire alla poesia maggior dignità e maggior considerazione col velarla di oscurità e coll' ornarla di difficolta tecniche, sino a comporre una sestina doppia.

Il Petrarca tiene maggiormente della freschezza e dell' agilità che spirano le ballate del Cavalcanti. Al quale egli può assomigliarsi per l' insistere che fa sullo stesso pensiero, accarezzandolo e sviluppandolo; però alcune volte l' analisi diviene sottigliezza, la finezza leziosaggine, ed egli stesso ci porge il primo esempio di petrarchismo. Per quella vaga eppur profonda aspirazione alla solitudine e alla riflessione, nella quale s' incontra col Cavalcanti, egli si immerge tutto nella natura, e dalla natura trae le imagini che devono rendere sensibile agli altri il suo

---

[1]) **Francesco Flamini.** « Gli imitatori della lirica di Dante e del *dolce stil novo* » a pagg. 3-71 del libro « Studi di storia letteraria italiana e straniera » (Livorno, Giusti, 1895); cfr. pag. 10.

sentimento. Di sé con molta verità dice che in Valchiusa [CXIV, 5, 6]:

come Amor m'invita,
Or rime e versi or colgo erbette e fiori.

Il Petrarca continua e compie il "dolce stil novo„ portando l'ispirazione poetica alla massima libertà, cioè a prender materia di canto da tutto quanto passa nell'anima umana. Mi par ch'egli giunga alla lirica civile non, a così dire, per via diretta, come Guittone e Dante, per i quali la poesia politica è pure un atto di politica. Invece nelle poesie civili il Petrarca, amareggiato dallo spettacolo delle cose presenti, dà sfogo al suo animo gonfio di dolore in versi inimitabilmente eloquenti, perchè ripieni di strazio e di melanconia, di speranza e di scoramento. Per la stessa via egli perviene alla canzone della Vergine; la quale non somiglia alla poesia religiosa fiorita nella Lombardia e nell'Umbria, ma è il prorompere dirotto in un pianto di terrore e di mestizia, in un singhiozzo, un sussulto che le parole di preghiera non possono calmare. La lode di Laura, l'esaltazione della patria e della religione assumono in lui accento elegiaco, perchè si compenetrano tutte del suo affetto, e da quello ricevono una nuova apparenza, una nuova realtà. Da ciò proviene che il poeta rimane sempre il centro della visione artistica; da lui parte la luce che illumina le cose che lo circondano, ed esse esistono solo in quanto si riflettono in lui. Nella lirica dantesca Beatrice è la fonte di tutta la bontà, e la figura del poeta acquista risalto solo in quanto in Dante, come specchio, si rifletta l'immagine della sua donna.

Il Guinicelli provava dal saluto di madonna terrore che impietrisce [1]):

Per gli occhi passa, come fa lo trono
Che fer per la finestra della torre.

Dante sente alla vista della sua donna un tremore sacro [2]):

Ch'amor m'assale subitanamente
Sì che la vita quasi m'abbandona.
Càmpami un spirto vivo solamente
E quei riman perchè di voi ragiona:

---

[1]) *Son.* Lo vostro bel saluto.

[2]) *Son.* Spesse fiate; "Vita Nuova„ XVI.

è in lui la religione della bontà come i Greci ebbero quella della bellezza

ah! senza pianto
L'uomo non vede la beltà celeste. [1])

Il Petrarca unifica i due amori cantati separatamente dal Guinicelli, dall'Alighieri, dal Cavalcanti, cioè quello spirituale e quello sensuale. Anch'egli trema dinanzi a madonna Laura, ma di desiderio; s'immerge tutto nell'estasi dell'amore, dalla quale a sua volta lo toglie la cruda realtà [LXXI, 76 - 84]:

Dico, ch'ad ora ad ora,
Vostra mercede, i' sento in mezzo l'alma
Una dolcezza inusitata e nova;
La qual ogni altra salma
Di noiosi pensier disgombra allora
Sì, che di mille un sol vi si ritrova;
Quel tanto a me, non più, del viver giova.
E, se questo mio ben durasse alquanto,
Nullo stato aguagliarse al mio potrebbe.

Dante chiede il saluto di Beatrice, il Petrarca invoca da Laura mercede. Quando dice che il motor eterno delle stelle degnò mostrare in Laura parte delle bellezze del cielo, lo fa piuttosto perchè lode maggiore non saprebbe trovare; non perchè intimamente lo senta come Dante. Anche esaltando Laura come colei che lo scorge al cielo, si trattiene a godere delle bellezze di lei, e canta le [LXXII, 37 - 39]

Vaghe faville, angeliche, beatrici
De la mia vita, ove 'l pensier s'accende
Che dolcemente mi consuma e strugge.

L'amor sensuale rimane nella lirica petrarchesca in potenza, e riceve perciò un vago profumo d'idealità.

Il Petrarca umanizza l'amore idealizzato da Dante, e nello stesso modo umanizza la religione. Della donna angelicata rimane

---

[1]) Foscolo. « Le Grazie » inno III, vv. 362-363.

in Laura come una leggera ombra evanescente che aggiunge alla vaga persona un nuovo mistero di bellezza. Ma tra Laura e Dio sussiste perenne il dissidio nell'animo del poeta e non si acqueta nemmeno quando gli esce l'appassionata preghiera alla Vergine [CCCLXVI, 115 - 117]:

> Ch'almen l'ultimo pianto sia devoto,
> Senza terrestre limo,
> Come fu 'l primo non d'insania voto.

Tanto l'Alighieri quanto il Petrarca attinsero il diverso concetto dell'amore per la donna dal proprio interno, non da alcuno dei poeti precedenti, i quali accennano or qua or là. In loro culmina come in due cime ugualmente sublimi la lirica italiana del dugento; ciascuno di loro sviluppò ad originale grandezza quegli elementi della poesia precedente che meglio si confacevano alla propria natura.

INTRODUZIONE

AL COMMENTO.

BIBLIOGRAFIA. Avverto anzitutto che cito i componimenti del canzoniere col numero progressivo che essi recano nell'edizione «Le rime di Francesco Petrarca, di su gli originali, commentate da G. CARDUCCI e S. FERRARI» (Firenze, Sansoni, 1899). Delle diverse edizioni commentate del Canzoniere completo stimo inutile di dare la bibliografia rimettendo il lettore alla prefazione dell'opera succitata e al «Catalogo delle opere di Francesco Petrarca esistenti nella Petrarchesca Rossettiana di Trieste,[1]) per cura di ATTILIO HORTIS» (Trieste, Appolonio & Caprin, 1874). Riservo poi alle note a piè di pagina i rimandi di opere da me consultate solo per questioni petrarchesche generali. Invece do qui l'elenco dei commenti e degli articoli speciali sulla «Chiare fresche», che ho potuto vedere.

BUFALINI MARIA. Sulla canzone del Petrarca «Chiare fresche e dolci acque» — in *Giornale dantesco*, nuova serie, vol. IV pagg. 385-401, 433-445.

D'OVIDIO FRANCESCO. Sulla canzone «Chiare, fresche e dolci acque» — in *Nuova Antologia*, 16 gennaio 1888, pagg. 243-273.

FURNARI L. Canzoni di F. Petrarca (Reggio di C., 1895).

GARELLI PAOLO. Una canzone di F. Petrarca con l'esposizione (Firenze, Barbera, 1858).

PELAEZ MARIO. Di una recente interpretazione petrarchesca — in *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, vol. VI, pagg. 311-317.

PIERETTI LICURGO. Sopra due luoghi della canzone «Chiare, fresche e dolci acque» — nel *La biblioteca delle scuole italiane*, vol. VI, n. 2 [16 ottobre 1891], pagg. 24-26.

---

[1]) Nella raccolta Petrarchesca, iniziata da Domenico Rossetti e da lui legata alla civica biblioteca, che la continua, io trovai tutti i libri che mi sono occorsi per questo commento. Della cortese premura usata verso di me, son grato al bibliotecario, il chiarissimo dott. Attilio Hortis, e ai suoi aggiunti A. Brumati e C. de Franceschi.

PROTO ENRICO. Recensione a N. Quarta: Per la canzone delle belle acque [Napoli, Muca, 1898]; e E. Sicardi: Ancora delle «Chiare, fresche e dolci acque» [Giorn. stor. XXXII, 456-461] — in *Rassegna critica della letteratura italiana,* anno III, fasc. 7-10 [luglio-ottobre 1898] pagg. 212-214.

QUARTA NINO. Nuova interpretazione della canzone del Petrarca «Chiare, fresche, dolci acque» (Napoli, Muca, 1894).

QUARTA NINO. Per la canzone delle belle acque (Napoli, Muca, 1898).

SICARDI ENRICO. Dell'«angelico seno» e di altri luoghi controversi nella canzone del Petrarca «Chiare, fresche e dolci acque» — in *Giornale storico della letteratura italiana,* vol. XXX, fasc. 88-89 [anno 1897] pagg. 227-263.

SICARDI ENRICO. Ancora delle «Chiare, fresche e dolci acque» — in *Giornale storico della letteratura italiana,* vol. XXXII, fasc. 96 [anno 1898] pagg. 457-461.

WIESE B. Recensione a E. Sicardi: Dell'«angelico seno» etc. etc. — in *Zeitschrift für romanische Philologie* XXII, pagg. 137-140.

Nel commento cito le opere soprannominate soltanto col nome dell'autore, aggiungendo l'anno dell'edizione, se mi servo di più opere dello stesso autore.

A completare la bibliografia della nostra canzone riporto nelle note l'indicazione di alcune opere che non potei avere; a queste si aggiungono:

ALBINI GIUSEPPE. Nota sulla «Chiare fresche» (Imola, Galeati. 1890).

QUARTA NINO. Gentil ramo — in *Rassegna pugliese,* 1899.

L'articolo poi di CAMILLO ANTONA-TRAVERSI che tratta di questa canzone e comparve in *Lettere ed arti,* anno II, n. 2 [Bologna, 25 gennaio 1890], ed io non vidi, è con tutta probabilità lo stesso che serve da prefazione al canzoniere del Petrarca, con commento e note di Camillo Antona-Traversi e Giovanni Zannoni, illustrato dal cav. N. Sanesi (Milano, Carrara, 1890).

Bellissima tra le belle chiamò il Dolce la canzone della Vergine; lo stesso vorrei ripetere della "Chiare, fresche„, la quale è tutta tenera, delicata, semplice, fresca, affettuosa. Il sentimento si svolge mirabilmente nell'armonia del ritmo e delle parole. Tutto è vivo, tutto è chiaro a chi legga con fervore.

Ma se vi torniamo sopra e tentiamo di spiegarne verso per verso, la poesia non pare più quella di prima. Accade come di un'acqua (mi si passi la comparazione, poichè si tratta della canzone delle acque) la quale, quando scorre per letto declive e sassoso, appare tutta limpida, e il sole la illumina rifrangendo in essa i colori dell'iride, e la spuma la rinfresca, e il rumore della caduta sembra rivelarne il mistero; ma quando è scesa a valle, s'intorbida, la luce non può attraversarla, lo scorrer divien lento e monotono.

Gli antichi commentatori del Canzoniere non dedicarono maggior cura alla "Chiare, fresche, che alle altre canzoni o sonetti; nè so che sia stata composta intorno ad essa una di quelle lezioni accademiche cui porsero argomento, in tempo di petrarchismo, molte altre poesie del Petrarca. Solo i moderni cominciarono ad insistere su certi passi di essa che ai precedenti, chiarissimi non erano parsi, ma nemmeno tanto difficili, da doverci usar intorno molto acume o spendere molte parole.

Alle difficoltà formali la critica storica ne aggiunse di nuove indagando le relazioni che essa canzone possa avere con altre poesie del Petrarca o coi casi della sua vita.

Il D'Ovidio proponendo, nel 1888, in un articolo inserito nella "Nuova Antologia, l'intera esposizione della "Chiare fresche,, fece soffermare l'attenzione di parecchi studiosi sulle molte questioni che le si innestano; sicchè ne venne una non povera bibliografia di studi, di interpretazioni, di ricerche.

I commenti si innestano nei commenti; gl'interpreti successivi accolgono sino a un certo punto le spiegazioni dei precedenti, e quindi continuano per altra via, poi s'accompagnano a qualcun altro che trovano cammin facendo, e riescono a conclusioni nuove; altri si pentono della via nuova e ritornano indietro: sicchè, raccogliendo e studiando questi commenti, hai la impressione di seguire collo sguardo un fascio di linee parallele, che dopo breve tratto si ramificano, si piegano, entrano ed escono formando uno di quei disegni sapienti che l'occhio non può sbrogliare nè comprendere come sieno sorti, ma deve accontentarsi di ritrarne un'impressione complessiva. Quello appunto che mi proverò di ottener io commentando la canzone delle acque.

Devo premettere un'osservazione di carattere generale. Il canzoniere del Petrarca non è una semplice raccolta di poesie liriche, come quello del Tasso, ma forma un complesso organico, ordinato dal poeta in sul tramonto della sua vita secondo un

principio morale, psicologico ed estetico. E c'è anche ordine cronologico, nel senso che il Petrarca evitò, dove non ci fosse bisogno, di spostare le poesie dal luogo che naturalmente occuparono secondo il tempo della composizione; ma subordinò anzitutto l'ordinamento del canzoniere a un concetto morale, escludendo dalla seconda parte che è comunemente intitolata in morte di madonna Laura, tutti i componimenti nei quali risonasse una eco dell'agitazione della vita, perchè vi fosse ritratto il distacco del poeta dalle cose terrene; il quale rivolgimento morale culmina nella canzone alla Vergine, che chiude il canzoniere. Raccolse in gruppi le poesie che trattassero lo stesso argomento, o descrivessero lo svolgersi dello stesso sentimento o di fatti successivi. Altre spostò od aggiunse per preparare con psicologico trapasso nuove situazioni. Alcune infine per circostanze esterne si trovarono messe in posto che loro non conviene.[1])

Perciò ogni componimento del canzoniere oltre al formare un tutto organico, ben circoscritto e compiuto e racchiuso nelle sue linee, ha pure un nesso estetico colle poesie che precedono e seguono. Il legame è dove più manifesto dove meno, non sempre dello stesso genere, qualche volta più intimo qualche altra del tutto superficiale.

In ogni caso di tale circostanza può, anzi deve servirsi la critica nel rintracciare l'ispirazione o l'occasione o il significato delle singole poesie. E per la critica in questo riguardo il compito sarebbe ben facile, se la ragione o la conformazione degli aggruppamenti nel canzoniere fossero manifeste, e si potessero quindi definire con certezza il criterio che li lega e i limiti che li contengono. Ma per l'arte accade come per la fede, e credo per tutte le cose umane, che si deve contentarsi al *quia*. Il che vuol dire per il caso nostro che non bisogna procedere più oltre di una divisione larga ed anche alquanto vaga e, quando si è giunti a un primo strato di ipotesi e supposizioni, non fabbricarne sopra delle altre, le quali di necessità apparterrebbero al

---

[1]) Un interessante esempio del come il Petrarca ordinasse le sue poesie, ci offrono le acute considerazioni che fa **Adolfo Mussafia** sugli ultimi componimenti del codice V[1], a pagg. 18-21 dell'articolo «Dei codici Vaticani latini 3195 e 3196 del Petrarca» [estratto] Vienna, Gerold, 1899. Nuovo e prezioso contributo su questo punto portò **G. A. Cesareo**: Su l'ordinamento delle «poesie volgari» di F. Petrarca, a pagg. 1-128 del suo libro «Su le poesie volgari del Petrarca» (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898).

regno dei sogni e delle fantasie. Ed a questi per vero si è tentati di abbandonarsi soprattutto quando faccian difetto, come è per il canzoniere, dati positivi. Ma la storia di ogni singolo componimento forse non avrebbe potuto farla nemmeno il Petrarca stesso, anche servendosi delle postille che apponeva alle sue carte.

Per la 'Chiare fresche, ci preme di stabilire che essa è legata alla canzone ~~che immediatamente la precede 'Se i~~ pensier,, come, oltre alla vicinanza, confermano la somiglianza dell'argomento e dell'intonazione e la corrispondenza delle rime e dei versi che è perfetta, se ne togli l'ultimo verso della strofe, e di conseguenza l'ultimo del commiato, endecasillabo nella 'Chiare fresche,, settenario nell'altra.

Quale sia nelle due canzoni sorelle la qualità comune e quale la caratteristica individuale, bene definisce il De Sanctis dicendo della prima che [1]) contiene in ciascuna stanza una situazione speciale, indicata piuttosto che sviluppata, situazione che cela nel suo grembo una poesia, di cui appariscono appena lampi in pochi tratti energici; e della seconda che il poeta vi è bensì nel medesimo stato, ma sceglie una sola situazione, e ne cava fuori tutt' i suoni che la può rendere.

Tutt' e due poi le canzoni con molti dei sonetti che vanno loro avanti compongono, come dice il Carducci nel commento al sonetto CXIII, un gruppo di impressioni Valchiusane; e rimontano perciò agli anni 1337-1348, nei quali il Petrarca, a quel che si sa, fu a Valchiusa a tre riprese e precisamente dal 16 agosto 1337 al 16 febbraio 1341, quando si recò a Napoli e poi a Roma per l'incoronazione, nel 1342 alternandone il soggiorno con Avignone, e dal novembre del 1345 al novembre del 1347, quando si mise in viaggio per Roma, dove Cola di Rienzi richiamava ad effimera vita l'antica repubblica. [2])

E per vero con bell' accordo tutti i commentatori indicano Valchiusa come il luogo dove il Petrarca compose la 'Chiare, fresche,: solo il Cesareo aggiunge [3]): 'o ne' luoghi abitati da Laura,, ma è scrupolosità inutile. Però il consenso su questo

---

[1]) **De Sanctis.** « Saggio critico sul Petrarca » (Napoli, 1869) p. 209.

[2]) Cfr. **Giuseppe Finzi.** « Petrarca » (Firenze, Barbera, 1900) cap. III pagg. 27-38.

[3]) Cfr. pag. 88 di **Cesareo** « Su le poesie volgari del Petrarca » (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898).

punto non deve recar meraviglia, perchè si tratta di una notizia che porge alla lettura la canzone stessa. Naturalmente il dissenso comincia ove si chieda l'anno della composizione; e intendo della prima forma che il poeta diede alla canzone, sulla quale possiamo ben credere che il Petrarca, artista incontentabile, ritornasse in seguito più volte, e con successivo paziente lavoro la portasse alla finale perfezione.

I più variano tra il 1337 e il 1341; il Cochin si limita a dichiararla posteriore al 1337 ed anteriore, naturalmente, al 1348. Alla Bufalini piace di allargare il gruppo delle due canzoni sorelle [1]) aggiungendovi come strettamente connesso il sonetto «Amor, fortuna» [CXXIV] che precede la «Se 'l pensier», e nota in tutt'e tre i componimenti non lieve affinità di sentimento in modo che nel primo il poeta comincia a fermarsi sui ricordi, a contemplare il passato, a sentire non lontana la fine; nel secondo è tutto compreso di quel pensiero, e si affissa nell'immagine antica di Laura; nel terzo dinanzi a una scena amorosamente campestre, dopo il tristo sconforto della morte, risorge a una vita novella. E, poichè il sonetto offre la possibilità di esser datato, dicendo in quello il poeta di aver di poco oltrepassato il mezzo della vita, cioè i trentacinque anni [2]), la Bufalini ritiene quei componimenti non esser posteriori al 1340. Ma tra le due canzoni a me non pare sussistere quella progressione che ci vede la Bufalini; bensì credo che la vicendevole relazione tra loro sia acutamente definita dal De Sanctis nelle parole riportate di sopra. Manca perciò anche tra le canzoni e il sonetto un legame così stretto, da poter servire alla nostra ricerca.

Non meno incerti sono gli argomenti del Sicardi, il quale ascrive la «Chiare fresche» al 1344, perchè è collocata nel canzoniere tra il sonetto «Dicesett'anni» [CXXII] e la canzone all'Italia [CXXVIII], ambidue del 1344.[3]) Anche il Sicardi opina, e lo dice espressamente, che il canzoniere non sia ordinato secondo un principio cronologico, ma crede di riconoscere in questo punto uno dei tratti dove l'ordine cronologico non fu turbato nell'ordinamento finale. Ma in questo caso particolare la supposizione

---

[1]) Bufalini, o. c. pag. 390.

[2]) *v.* 11: «E di mio corso ho già passato 'l mezzo.»

[3]) Veramente il Sicardi scrive «primavera-inverno 1344.» Però, evidentemente, si serve dell'antico stile fiorentino il quale cominciava l'anno col 25 di marzo e gli dava il numero che gli altri apponevano al primo del precedente gennaio. Difatti la «Italia mia» fu scritta nell'inverno 1345.

arbitraria del Sicardi non ha alcuna prova in suo favore, anzi ve n'è di contrarie; giacchè non si ha alcuna notizia che il Petrarca soggiornasse a Valchiusa anche breve tempo dalla primavera 1344 all'inverno 1345, nè a considerare ciò ch'egli fece in quell'anno, si può credere che gli fosse permesso di appartarsi, sia pur per poco, nel prediletto romitaggio.

Alla questione della data si riannoda pure quella dell'occasione e del significato da attribuirsi alla nostra canzone. Anche in questo riguardo il Sicardi emise, in continuazione a quella testè accennata, una nuova ipotesi, accettata dal Cochin [1]) e dal Wiese. Il desolato rimpianto che spira dalle prime strofi, è, per lui, prodotto dal dolore di chi deve allontanarsi da cose care, e la canzone è il commiato di uno che sta per partire, non già, come credono tutti gli altri, l'invocazione suprema di chi si crede vicino a morte. In quanto all'occasione della «Chiare fresche» il Sicardi, servendosi con abilità di alcuni componimenti posti lontani dalla canzone, imagina che il poeta, tornato a Valchiusa nel '44 o '45, sia stato costretto dopo alcun tempo ad allontanarsi dal paese dove Laura soggiornava, perchè il loro amore troppo manifesto aveva suscitato le ire dei parenti di lei e fors'anco del marito. È bensì vero, come egli osserva, che già il Gaspary aveva notato che la canzone «Di pensier in pensier» [CXXIX], nella quale il poeta si rappresenta lontano da Laura proprio a quel che pare nel '45, è ispirata da un sentimento simile a quello che informa la «Chiare fresche»; e la somiglianza si può allargare anche alla canzone «In quella parte» [CXXVII], che segue immediatamente alla nostra, ma consiste, come appunto il Gaspary più sotto osserva [2]) in ciò che tutt'e tre, anzi tutt'e quattro (chè vi si deve aggiungere anche la «Se 'l pensier»), descrivono lo stato di una dolce malinconia, di un fantasticare, di un tornare incessante dal dolore alla speranza e dalla speranza al dolore, per modo che i due sentimenti si richiamano a vicenda, e si mescolano rendendo gradito e caro il dolore istesso, così che il poeta non vorrebbe mutar la sua vita e prende diletto dall'alternarsi dei propri pensieri. Ma servirsi di ciò per concludere

---

[1]) Vedi a pag. 90 del libro di **Henry Cochin**. « La chronologie du Canzoniere de Pétrarque » (Paris, Bouillon, 1898).

[2]) **Adolfo Gaspary**. « Storia della letteratura italiana » trad. da N. Zingarelli. (Torino, Loescher, 1897), pag. 400.

che il poeta nella «Chiare fresche» si rappresenti nell'atto di lasciar Valchiusa, non è cosa che si possa approvare.

Le quattro canzoni si somigliano perchè esse sono tutte, come dice il Carducci del secondo paio [alla canz. CXXVII], canzoni di lontananza; e in tutte quattro la campagna, per quel misterioso legame che il poeta sente tra la sua donna e i fiori, le piante, le acque, il paesaggio che la accoglie, richiama in lui il ricordo, anzi l'immagine di Laura assente Ma differiscono in ciò che nelle due prime il poeta si trova nella Provenza, nei luoghi dove aveva passeggiato con Laura, ma lei è lontana, ritornata probabilmente ad Avignone; invece nelle altre è lontana anche la Provenza: il Petrarca si trova in Italia, verisimilmente a Selvapiana, e il pensiero di Laura gli torna non perchè in quei boschi, su quei prati l'avesse mai vista, ma perchè i boschi e i prati erano lo sfondo abituale alla cara figura.

Sulla misteriosa comunicazione che regna tra Laura e la natura, mi piace riportare alcune parole dello Zumbini, perchè servono insieme ad illustrare la nostra canzone [1]: «Se Laura accresce a mille doppi la bellezza della natura, questa produce eguale effetto su quella, tanto che il potere della donna sul poeta trascende ogni termine, quand'ella si mostra più congiunta che mai con le cose del mondo fisico. Così la gentile creatura a lui pare un miracolo, quando è seduta come un fiore tra l'erbe [CLX] e gli trema la mente, se le aure le avvolgono le chiome in mille dolci sensi [CXCVI]. La più potente visione che il poeta ne abbia avuto, è quella descritta nella canzone: «Chiare, fresche e dolci acque»; dove, a riguardar lei coperta da un nembo di fiori, e come inchinata e vezzeggiata dalla natura, egli si commove fino allo spavento. Si direbbe che d'ordinario ei non potesse vedere la sua donna se non come adombrata da un arcano velo; ma che, in mezzo al riso dei campi, quel velo cadesse, e la visione della donna meravigliosa divenisse perfetta». A comprovare la sua ipotesi il Sicardi osserva [2] che «chi scrive la canzone delle chiare acque, non può dire sul serio di essere vicino a morte», perchè chi è vicino a morire non scrive de' versi e «il Petrarca non fu un romantico». Ma il Petrarca non è punto in fin di vita, bensì cause morali suscitano in lui il

---

[1]) **Bonaventura Zumbini.** «Del sentimento della natura» nel libro «Studi sul Petrarca» (Firenze, Le Monnier, 1895) pagg. 31-32.

[2]) **Sicardi.** o. c. [1897] p. 232.

sentimento di morte prossima, espresso anche in altre poesie del canzoniere. Altro è morire, altro è credersi o sentirsi presto a morte.

A meglio trarci da questa intricata via, deve servire la conoscenza della cagione per cui il Petrarca benediceva il giorno che ricorda con tanto affetto e desiderio. Il Sicardi [1]) crede di leggerla nel verso: «Ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse» e intende che amore per mezzo de' begli occhi di Laura gli ha aperto il cuore, gli ha, in un giorno benedetto, schiuso l'anima alla gioia di sapersi amato, tracndolo in tal modo da quello stato di desolata melanconia, nel quale egli prima si trovava e che aveva descritto, innanzi il gentile episodio, nella canzone «Se 'l pensier». La stessa spiegazione offre il Mascetta in quel suo canzoniere petrarchesco cronologicamente riordinato, che a me pare una profanazione dell'opera artistica del maggior lirico italiano; però si scosta dal Sicardi nella definizione del nesso che corre tra le due canzoni sorelle e fissa l'episodio della pioggia di fiori alla fine del maggio 1333 e la composizione delle canzoni alla primavera del 1338. Riferendosi allo stesso verso, il D'Ovidio [2]) interpreta che nel benedetto giorno Laura gli fece provare una commozione maggiore dell'usato.

Anch'io sono dell'opinione che quell'episodio gli fosse caro, perchè gli ricordasse un appagamento, sia pur minimo, del suo desiderio d'amore; ma non desumo ciò dal verso riportato di sopra che io credo, come dirò poi nel commento, riferirsi al primo innamoramento; sibbene da alcune altre parole della nostra canzóne e precisamente: «la vista disiosa e lieta» [v. 32], dalle quali si apprende che nel benedetto giorno Laura aveva guardato il poeta con desiderio e con piacere, segni evidenti di corrispondenza amorosa, e allo stesso modo egli la imagina avvicinarsi alla sua tomba. Oltracciò i fiori girandole intorno, sembrano dire: «Qui regna amore» [v. 55]. Ed è ovvio intendere che i fiori dicono in loro misterioso linguaggio che Laura corrisponde, amandolo, all'amore del poeta. Anche a non considerare la delicata sfumatura poetica, è veramente fine l'artificio del poeta: Laura nè allora nè mai gli disse a parole di amarlo, ma egli pur vuole illudersi che quel desioso muover degli occhi e quel sorriso

---

[1]) Sicardi. o. c. [1897] pagg. 230-231.

[2]) D'Ovidio. o. c. p. 262.

silenzioso abbiano lo stesso valore di un esplicito assenso, e non potendo mettere la desiderata parola «Amore» sulle labbra di lei, se la fa esprimere dai fiori, i quali movendosi intorno a lei, paiono quasi un'eterea emanazione di madonna; anzi si potrebbe chiamarli alate parole.

Ora, le impressioni Valchiusane aprono manifestamente nel canzoniere un nuovo stato psicologico del poeta. Egli prima ripetutamente si lamenta di amar senza speranza, di non aver mai ricevuto da Laura alcun segno di pietà. Nelle poesie di Valchiusa questa nota di disperazione cede il luogo ad un accordo commisto di care ricordanze e di vaghe speranze. La cagione di tale rivolgimento dell'affetto sarebbe, secondo me, appunto l'episodio centrale della «Chiare fresche». Egli ha avuto, o almeno crede, una prova di corrispondenza amorosa, la quale illumina di rosea luce il passato e l'avvenire, non lasciandogli sentire ii tormento presente.

Lo stesso episodio viene, a parer mio, ricordato o narrato nei sonetti «Aventuroso più» [CVIII], «Lasso, quante» [CIX], «Perseguendomi Amor» [CX], «La donna che» [CXI], nei quali dice Severino Ferrari [al son. CVIII], volge la parola al terreno dove Laura lo salutò, e nel sonetto «Pien di quella» [CXVI], del quale il Garelli scrisse che la nostra canzone è un'amplificazione, e che il D'Ovidio prese ad esaminare, ma concluse [1]) riferirsi al giorno dell'innamoramento. È bensì vero che nei sonetti la cosa non viene narrata come nella canzone, però è sempre la stessa nel suo elemento essenziale, cioè la gioia del Petrarca, perchè Laura lo guardò con compiacenza. In ogni caso la narrazione non contrasta, ma nei sonetti, come la loro natura il comportava, la cosa è accennata, nella canzone è più distesamente descritta.

Concludendo questo discorso, voglio dire come io penso che il Petrarca componesse la canzone «Chiare fresche».

Ora, io imagino così. Era il principio della primavera, quando fioriscono i mandorli, i meli, i peri. Il Petrarca da poco tempo trasportatosi a Valchiusa per il grande amore che portava alla solitudine campestre e per quello non meno forte di Laura che villeggiava lì presso, nel borgo natio, il Petrarca, dico, passeggiava lungo le rive del Sorga, il quale col lene chioccolìo

---

[1]) D'Ovidio. o. c. p. 261.

aggiungeva una nota delicata alla dolcezza infinita dell'aria serena, della piaggia freschamente verde, degli alberi fioriti di rosei e nivei petali. Laura che se ne stava seduta sotto un albero in fiore, lo scorse per la prima; e quand'egli per l'ombra della donna che il sole gli stampava da lato, s'accorse di lei e la riconobbe, arrivò ancora a vedere com'ella lo rimirasse con desiderio e compiacenza. E in quel punto l'albero fiorito lasciolle cadere leggeramente sul capo e intorno alla vaga persona una fragrante pioggia di fiori. Ella stette come spaurita a riceverla, sorridendo al poeta, come non aveva mai fatto per lo innanzi. Egli ne provò tanta beatitudine che gli parve di trovarsi in paradiso; ed ebbe il sentimento che il suo amore era corrisposto da Laura. Ma la severa onestà di Laura non si mitigava per quell'abbandono forse inconscio o involontario. E il poeta, tornando, probabilmente dopo un soggiorno in altra terra, a quello stesso luogo nella stessa dolce stagione, ma senza la cara compagnia (perchè Laura non villeggiava più lì presso); col cuore affranto da tanti desideri da tante speranze da tante delusioni, straziato dai ricordi che tutta quella campagna suscitava in lui e dalla certezza che la sua fiamma continuerebbe ad arderlo e divorarlo invano tutta la vita, si concentrò nel suo dolore appunto per il contrasto della natura rinascente, sempre calma e ridente, sempre divina come il volto di Laura. E in un tempo solo ebbe la coscienza esatta e profonda di tutti i mali che lo dilaniavano e sentì che l'amore lo uccideva; lo sentì con tanta lucidità e realtà che gli parve di esser già presso a morte, e parlò alle acque, agli alberi, ai fiori, all'aria come ad esseri animati, come ad antichi confidenti del suo amore. Ma la vita è pur sempre la benigna datrice di illusioni e di speranze; e mentre il Petrarca pensa alla morte, si insinua in lui, sotto l'apparenza di illusorio conforto, un pensiero, il quale, svolgendosi e ampliandosi, non pur lo toglie al dolore, ma gli fa anche rivivere uno de' momenti più felici della sua vita.

Il poeta, poichè si imaginò morto, pregò di esser sepolto in quel beato terreno, sperò che alla sua tomba Laura verrebbe piangendo, si rappresentò Laura colla "vista disiosa e lieta,. E poichè si trovava nel luogo medesimo di quella volta, la scena della pioggia di fiori d'un tratto gli ritornò dinanzi con tanta illusoria realtà che gli parve di risentire la gioia infinita del benedetto giorno; così i primi riflessi dell'alba si confondono quasi colla notte, poi il cielo lentamente si rischiara alla luce obliqua

che riceve, sino a che improvvisa emerge dalle creste dei monti tutta la gloria sfolgorante del sole.

Per un di quei trapassi d'affetto che il Leopardi così bene ritrae nel canto del «La vita solitaria» [vv. 23 segg.], la natura sorrise di nuovo al poeta.

Questa esposizione che verrò poi, nel commento, allargando e spiegando mi soddisfa più delle altre da me conosciute, soprattutto se considero la canzone dal lato estetico, forse troppo trascurato dalla maggioranza dei commentatori.

Mi rimane ancora di aggiungere, a chiudere il discorso sulla composizione della «Chiare fresche», che essa, come del resto accennai più sopra, non fu scritta, a mio parere, durante il primo soggiorno del poeta a Valchiusa, ma nel 1342 e fors'anco tra il 1345 e il 1347. Alla ultima data non può recare alcuna prova in contrario il posto che la poesia tiene nel canzoniere, il quale non è ordinato, come dissi, secondo un principio cronologico. Nel caso nostro particolare è facile supporre la cagione della trasposizione, la quale sarebbe stata fatta collo scopo di accostare le due canzoni alle impressioni Valchiusane degli anni precedenti.

La visione di Laura sotto la pioggia di fiori si presentò alla mente del Petrarca con l'istantaneità del miracolo, benchè prima lentamente, lui inconscio, andassero accumulandosi gli elementi costitutivi. Il Petrarca artista vuol rappresentare al lettore appunto questa istantaneità: da ciò il brusco trapasso dalla terza alla quarta strofe, da ciò pure la convenienza di una descrizione lesta e snella, e la necessità di preparare prima l'ambiente in modo che dopo bastasse solo accennarvi. Ma descrivendo prima, egli correva il rischio di compromettere per l'appunto l'impressione di imminenza, che voleva suscitare nel lettore. Questa difficoltà il Petrarca la supera da quel gran artista ch'egli è, nascondendo dapprincipio il nesso dei singoli elementi e preparando con psicologica verità la scena della beatitudine mediante pensieri di morte.

*
* *

Versioni. Della «Chiare fresche» il Carducci ricorda quattro traduzioni latine: di Antonio Flaminio, di Flaminio Rai, di Antonio Cesari e di G. B. Mattè; e riporta anche la prima strofe delle prime tre versioni; le altre non potei vedere.

Il Voltaire parlando del Petrarca nel cap. LXIX [1]) della sua opera 'Essay sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations, depuis Charlemagne iusqu'à nos jours,' [2]) scriveva: 'S'il y a de la témérité à l'imiter, vous la pardonnerez au désir de vous faire connaître autant que je le peux le genre dans lequel il écrivait. Voici a peu près le commencement de sa belle ode à la 'Fontaine de Vaucluse,, ode irrégulière à la vérité, et qu'il composa en vers blancs sans se gêner pour la rime, mais qu'on estime plus que ses vers rimés,.

E fa seguire una libera traduzione della prima strofe, come del resto, dice il D'Ovidio [3]) aveva fatta pure una libera lettura di tutta la canzone, se, come si vede, la giudicò scritta niente-meno che in versi sciolti. [4])

Leonce de Saint-Génies, traducendo la 'Chiare, fresche, tra altre poesie del Petrarca, riportò la versione del Voltaire osservando che [5]) 'on ne s'est pas permis de refaire le travail d'un si grand maître» e seguitando del proprio per le altre strofi collo stesso metodo della prima, che è un rifacimento di quella del Petrarca; è come un quadro sul quale un pittore dipinga addirittura un altro, rispettando appena le linee generali del primo.

Ma qualche volta le versioni possono aver valore di commento, essendo in fondo una parafrasi metrica, come la sposizione dei commentatori è una parafrasi in prosa. Però l'autorità dei traduttori non sempre vale molto, perchè nella gran maggioranza seguono l'interpretazione accettata dai più, e qualche volta frantendono. Qualcuno poi cercando di avvicinarsi quanto più gli è possibile all'espressione italiana, conserva di quella sino a un certo punto anche la molteplicità del significato; e questo avviene soprattutto nelle versioni in prosa.

---

[1]) Il Carducci scrive LXXXIII, ma è indicazione errata.

[2]) *Collection complette,* 1756, tome douzieme, pagg. 176-178.

[3]) D'Ovidio, o. c. p. 241.

[4]) Ne fa un cenno Emilio Bertana nella recensione a «Eugène Bouvy: Voltaire et l'Italie» in *Giorn. stor. d. lett. it.* vol. XXXIII, pagg. 403-421, e soggiunge [p. 405, nota]: «Di questa cantonata credo non si ricordasse altri che C. Lucchesini, *Opere edite ed inedite*, Lucca, Giusti, 1843, I, 27».

[5]) Le due edizioni di questa traduzione, del 1816 (Paris, Delaunay & Barrois) e del 1818 (Paris, Delaunay Samson & Rey) sono per quel che riguarda la nostra canzone, perfettamente eguali; probabilmente è cambiato soltanto il frontispizio. Cfr. p. 16.

La «Chiare fresche», com'è la canzone più spesso riportata nelle antologie italiane, così fu più volte delle altre poesie del Petrarca tradotta in lingua straniera, e non manca a nessuna scelta di versioni petrarchesche. Nel greco moderno è anzi, la unica poesia del Petrarca tradotta, come accenna Alberto Boccardi [1]), dal conte Dionisio Solomos (1798-1857), l'autore famoso dell'*Inno della libertà*, la canzone della riscossa greca. La nostra canzone è del pari l'unica poesia petrarchesca sinora tradotta in svedese da Fredrik Wulff, che si propone di tradurre tutto il canzoniere [2]).

Faccio seguire la bibliografia delle traduzioni (completa come può sperare di esserlo una bibliografia), nelle quali si trova la "Chiare fresche„.

Anzitutto le antologie:

a pagg. 370-374 [in versi] di "Vie de François Pétrarque suivie d'une imitation en vers françois de ses plus belles poésies„ (Vaucluse, Cussac, 1786) [3]);

in I vol., pagg. 88-89 [in prosa] di "Choix des poésies de Pétrarque, traduites de l'italien par *M. Levesque*„ (Venezia, Hardouin & Gattey, 1787);

a pagg. 592-601 [in prosa] di "Petrarchische Chrestomathie von *F. Eccard*, durchgesehen von *C. I. Iagemann*„ (Amburgo, Vollmer, [1805]);

a pagg 44-49 [in versi] di "Blüthen aus Italien von *I. I. Pauls*„ (Colonia, Rommerskirchen, 1827).

In prosa sono le traduzioni francesi del canzoniere completo, dovute a *F. L. de Gramont* (Paris, Charpentier, 1842; la "Chiare fresche„ a pagg. 91-92), a *Francisque Reynard* (Paris, Charpentier, 1883; pagg. 86-87), a *Fernand Brisset* (Paris, Perrin, 1903; pagg. 63-65), e la tedesca di *F. W. Bruckbräu* (München, Lindauer, 1827; pagg. 68-69).

---

[1]) Nelle dense e preziose note che aggiunse alla traduzione da lui curata del libro di **J. Lamber** «Poeti greci contemporanei» (Napoli, Morano, 1883); cf. pagg. 167 e 177. A pag. 168 ricorda che la settima strofe della canzone petrarchesca tradotta fu messa in musica dal m. Nicolò Manzaro, quello stesso che musicò l'*Inno alla libertà* del Solomos.

[2]) Si trova in fondo all'articolo [p. 12] di **Fredrik Wulff**. «Petrarca i Vaucluse» (Lund, Malmström, 1902).

[3]) Della stessa opera c'è una seconda edizione dal titolo: «Le genie de Pétrarque, ou imitation en vers françois de se plus belles poésies» (Parma, Guichard, 1788); cf. pagg. 304-307.

E termino con l'elenco delle versioni metriche del canzoniere:

a) francesi: *Philippe de Maldeghen* (Bruxelles, Velpius, 1600; pagg. 176-179);

Anatole de Montesquieu (Paris, D'Amyot, 1843; pagg. 205-208);

Ioseph Poulenc (Paris, Lacroix, 1865; I vol., pagg. 328-333);

b) tedesche: *Karl Förster* (Lipsia, Brockhaus, 1818; I vol., pagg. 98-103);[1]

Karl Kekule & Ludwig von Biegeleben (Stuttgart, Cotta, 1844; I vol., pagg 234-237);

Wilhelm Krigar (Berlin, Huber, 1855; pagg. 170-172)[2];

c) inglese: *C. B. Cayley* (Londra, Longmans, 1879; pagg. 167-169).

Imitazioni. Per il commento non sono nemmeno da trascurare le imitazioni, attraverso le quali noi possiamo vedere come il Petrarca fu inteso dai poeti. Però il rintracciarle tutte, come sarebbe opera impossibile e per il nostro scopo anche inutile, equivarrebbe d'altra parte a tracciare la storia del petrarchismo, ed esorbita quindi dal nostro compito. Della 'Chiare fresche, la imitazione più ampia e manifesta, e insieme più conosciuta, è la canzone di Angelo Poliziano 'Monti, valli, antri e colli,[3], nella quale ci sono motivi anche della canzone 'Se 'l pensier, [CCXXV] e del sonetto 'Amor che meco» [CCCIII].

Una imitazione, esatta nella struttura metrica e nell'ordine generale dei pensieri, ho scoperto nella canzone 'Selve frondose e folte, del cinquecentista Nicolò Tiepolo, che riporto in appendice al commento.

'Come poi dai petrarchisti, poeti e critici, la 'Chiare fresche, vien sempre proposta in prima linea ad esempio dell'arte finissima del Petrarca,[4] a lei si afferrò un antipetrarchista per farne una parodia; tanto breve è il passaggio dal sublime al ridicolo.

---

[1]) La versione ebbe tre ristampe nelle quali la «Chiare fresche» non subisce cambiamenti; e sono del 1833 (Lipsia, Brockhaus), del 1851 (id., id.), ed una terza senz'anno ma posteriore (Stuttgart, Speman).

[2]) Il Krigar curando una ristampa nel 1866 (Hannover, Rümpler), introdusse nel testo cambiamenti non solo di forma, ma anche di senso, cercando di dare una più fedele riproduzione dell'originale italiano. Il testo del 1866 servì per la ristampa del 1883 (Halle, Gesenius).

[3]) Cfr. *Le stanze, l'Orfeo e le rime* (Firenze, Barbera, 1863) pagg. 363-367.

[4]) **F. S. Bettinelli,** nelle famose *Lettere di Virgilio agli Arcadi,* esce in queste esclamazioni piene d'entusiasmo [lettera V]: «Chi non si sente languir per dolcezza, e trasportare per estasi a quella fonte, tra quell'erbe e que' fiori animati, in quell'aere

Francesco Bracciolini nel canto XX del *Lo scherno degli dei,* dove Taccone domanda a Croco, il poeta, quanto costi il vino nei paesi settentrionali.

Allor colui che nacque
Sulla verde pendice d'Elicona,
Comincia in vago suon: Chiare e dolci acque;
E séguita tre versi la canzona.

Ma l'altro,
a cui dispiacque,
Dice, che l'entratura non è buona:
Chiaro, fresco e buon vin vo' che si legga,
E 'l testo del Petrarca si corregga.

[ottava 52].

Chiudendo queste osservazioni generali sulla «Chiare fresche» passerò in rassegna le intitolazioni che alcuni editori e traduttori diedero a questa canzone. La più comune è un sunto: «*Rivolgesi estatico a que' luoghi, ove la vide, e dove fu ed è beato in amarla*». Piuttosto vaga, ma appunto perciò non inesatta è quella del Targioni-Tozzetti, «*Memorie campestri*», oppure «*Souhaits*» d'una traduzione francese [1]). Il traduttore inglese Cayley con un realismo che mal s'accorda colla poesia petrarchesca — a lasciar stare l'inesattezza — la intitola «*Luogo dove Laura faceva bagno*». Anche il Krigar non è troppo felice nelle parole che premette; esse sono: «*Alla valle di Vaucluse*».

*
* *

Metrica. «Quando il Petrarca — dice l'Aleardi [2]) — sentiva che il suo pensiero e il suo sentimento si sarebbero angustiati nella struttura del sonetto, pigliava per meglio distendersi la canzone, che

---

sacro e sereno, che tutti pieni della bellezza di Laura tutti gli fanno onore e tributo, e rapiscono divinamente qua e là il poeta, e chi va leggendo con lui? che risplendenti, e inusitate, ed alte immagini, che sovrumani trasporti, che soave delirio, ed ebbrietà di passione infiammata non sentesi colà dentro per tutto?

[1]) «Vie de François Pétrarque, etc.» (Vaucluse, Cussac, 1786), pag. 370.

[2]) **Aleardo Aleardi.** «Discorso su F. Petrarca» (Padova, Sacchetto, 1874) pag. 47.

i Provenzali ebbero l'onore di presentargli e che egli rese più dell'occitanica, libera ne' misurati intervalli e grandiosa. La quale in Italia, mercè sua diventò forma nobilissima e degna del poeta che ha l'anima eloquente e si potrebbe chiamare la forma epica della lirica„.

Quando la adottarono dai poeti provenzali, gli Italiani usarono la canzone con gran libertà così rispetto alla qualità e al numero dei versi e delle stanze, come all'ordine delle rime; il carattere fondamentale di essa era la divisione in due periodi ritmici. Desiderando ciascun poeta di far cosa nuova, ne derivò una gran varietà di tipi strofici; la quale andò lentamente scemando sulla fine del secolo decimoterzo. Cosicchè Dante quando cominciò a poetare, trovò già un tipo organicamente sviluppato, del quale determinò le leggi nei capitoli IV-XIV del libro secondo del trattato '*De vulgari eloquentia*„. Queste leggi furono scrupolosamente seguite dai trattatisti posteriori. Ma per l'ampio e nobile uso che di essa fece il Petrarca, la canzone fu brevemente chiamata petrarchesca.

Nel periodo delle origini i versi della canzone erano tutti della stessa misura, endecasillabi, settenari o ottonari, però si cominciò ben presto a usarne di diversa misura, ma tutti della stessa natura ritmica, ossia endecasillabi e settenari (ed è il caso di Dante e del Petrarca), o endecasillabi e quinari, settenari e quinari. Il Petrarca, nel quale mirabilmente il pensiero lirico si svolge nel periodo musicale, cosicchè — come disse il De Sanctis [1]) — 'spesso mentre la parola ti dà l'immagine, la melodia te ne dà il sentimento, quasi testo e musica„ oltre ad allargare o restringere l'ambito della strofe, varia la proporzione tra i versi endecasillabi e i settenari secondo il soggetto che tratta o l'intonazione che gli dà: quelli facendo prevalere dove si tratti di cosa grave e solenne, questi nelle cose graziose e amorose, come nella 'Chiare fresche„, le cui agili e brevi strofi constano di quattro endecasillabi e nove settenari.

La caratteristica della stanza di canzone, come si disse, era sin dapprincipio la divisione in due periodi ritmici; ma per entro a ciascuno di loro si determinò una suddivisione, la quale non è però necessaria. Tuttavia di regola la prima parte della canzone, cioè la 'fronte„ si divide in due 'piedi„, eguali per la

---

[1]) F. De Sanctis. « Saggio critico sul Petrarca » (Napoli, 1869), pag. 94.

qualità e il numero dei versi; le rime si ripetono nel secondo piede, non sempre nell'ordine del primo, come invece è il caso della «Chiare fresche, [a b C. a b C]. La seconda parte della canzone cioè la «sirima,, la quale è talvolta (come nella nostra canzone) congiunta alla fronte mediante la «chiave,, cioè un verso che appartiene per il senso e il movimento ritmico alla sirima, ma rima coll'ultimo verso della fronte, la «sirima,, dico, è qualche volta indivisa, però anch'essa consta più spesso di due parti, chiamate «volte,, le quali non sono sempre tra loro equivalenti come i piedi della fronte ma si distinguono tra loro così per il numero dei versi, come per l'ordine delle rime. La partizione è determinata, dice il Mari,[1]) «dalla musica, dalle naturali divisioni del senso logico, dalla qualità, disposizione e consonanza de' versi,.

Lo schema della strofe della «Chiare, fresche, è dato dal Furnari e dal Carducci nel seguente modo: *a b C. a b C — c d e e D. f F*; invece il Guarnerio[2]) giudica la sirima indivisibile, e il Mari,[3]) forse per l'analogia del commiato, ascrive alla seconda «volta, tre versi invece di due.

Il «commiato, corrisponde alla «tornada, della canzone provenzale. Essa constava di una o due strofi più brevi, colle quali i trovatori si congedavano dal componimento e lo inviavano a qualche dama o personaggio. Le prime canzoni italiane mancavano di questa parte ed accoglievano il congedo nell'ultima stanza. Però Guittone d'Arezzo, a quel che pare, ritornò all'uso provenzale. Dante chiama questi versi finali «tornata,, altri in altro modo. Però nemmeno dopo Guittone e Dante il commiato divenne parte stabile della canzone, ma durò insieme anche l'uso antico. La struttura metrica del commiato varia; ora corrisponde a tutta la sirima, ora alla seconda «volta,, ora alla fronte e all'ultima parte della sirima, ora agli ultimi versi della sirima, come nella «Chiare, fresche,.

Lo schema metrico di tutta la nostra canzone, indicando anche la proporzione tra il numero delle sillabe nella fronte e

---

[1]) **G. Mari.** « Riassunto e dizionarietto di ritmica italiana » (Torino, Loescher, 1901) pag. 55.

[2]) **Pier Enea Guarnerio.** « Manuale di versificazione italiana » (Milano, Vallardi) pag. 126.

[3]) **G. Mari.** « Riassunto, ecc. » pag. 96.

quello nella sirima, sarebbe:

6 + 7/50 + 57 a b C. a b C: c d e e D. f F
stanze 5 + commiato G h H

Mi piace, a conchiudere questi cenni sulla canzone, di aggiungere alcune parole di Angelo Conti [1]) sulla funzione della rima, della quale fu da molti misconosciuta l'importanza e l'efficacia sino a chiamarla un impaccio.

'Il mistero della rima sta forse in questo, che il verso cui essa dà il tono fondamentale, ci appare come avente qualche cosa di presentito, come se il pensiero espresso esistesse preformato nel linguaggio,.

---

[1]) **Angelo Conti.** « Introduzione ad uno studio su F. Petrarca » (Roma, Soc. Laziale, 1892) pagg. 14-15.

COMMENTO.

STROFE PRIMA.[1])

Chiare, fresche e dolci acque,
Ove le belle membra
Pose colei che sola a me par donna;
Gentil ramo, ove piacque
(Con sospir mi rimembra)
A lei di fare al bel fianco colonna;
Erba e fior che la gonna
Leggiadra ricoverse
Co l'angelico seno;
Aere sacro sereno,
Ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse;
Date udïenza insieme
A le dolenti mie parole estreme.

---

[1]) La canzone « Chiare fresche » è scritta in V^1 di mano del Petrarca stesso; quindi non offre incertezze o varianti. La canzone trovasi a pagg. 179-182 dell' edizione critica del Mestica (Firenze, Barbera, 1896), e a pagg. 183-187 delle rime commentate da G. Carducci e S. Ferrari. Il commento della « Chiare fresche » è del Carducci. — L' autografo del Petrarca si differenzia dalla lezione presente solo per alcune particolarità di grafia; per es.: *et, fiancho, gratia,* e per l' uso dell' *h* iniziale, sul quale vedi le osservazioni di **Adolfo Mussafia.** « Dei codici Vaticani latini 3195 e 3196 delle rime del Petrarca » [estratto] Vienna, Gerold, 1899.

Quasi non bastassero i molti punti controversi che con rara insistenza si seguono in questa prima strofe, grava su di essa una questione di principio che riguarda il significato complessivo di essa, e il nesso che la colleghi alle successive.

Non vi si trattennero i commentatori antichi; e l'avvertì appena il Gaspary in una noterella a piè di pagina della sua Storia letteraria.

Mentre gli altri, pur divinando così alla lontana una stretta relazione tra la prima strofe e la quarta, non si curarono d'altra parte di porre in consonanza le cose descritte in quelle due e alcune identificavano, altre no; il Gaspary osservò [1]) che il Petrarca descrive nella strofe quarta un episodio ben definito e che il parallelismo dei dettagli nelle due strofi esige che anche nella prima si descriva una situazione unica. Egli trae poi altre conseguenze nelle quali non lo seguiamo e che esporremo di poi. Ma il principio del Gaspary è giustissimo; è anzi una di quelle cose che, dopo scoperte, paiono a tutti evidentissime e che non abbisognano nemmeno di gran acume per esser trovate. Lo accoglie il D'Ovidio ed anzi osserva [2]): «Questa canzone non è che una rappresentazione più piena, più vivace, più limpida di quella situazione che si trova già abbozzata nella seconda metà della canzone precedente».

Ma io rimango a quanto espose il De Sanctis e tengo la «Chiare fresche» per la descrizione ampia di *una* delle situazioni abbozzate nella precedente «Se 'l pensier».

E tutti fecero coro col D'Ovidio al Gaspary; due soli [3]) si ribellarono e negarono la situazione unica: il Quarta e il Sicardi ma la loro opposizione servì anzi a riassodare vieppiù il principio del Gaspary, perchè tutti e due, il primo dopo quattr'anni e il secondo dopo un anno, ritornando sull'argomento dichiararono di aver avuto torto e proclamarono irrefutabile l'opinione prima combattuta.

Ma il Gaspary s'era servito di quell'argomento per dimostrare che nel secondo verso si parla di un bagno di Laura perchè il poeta «la vide presso l'acqua, appoggiata ad un ramo

---

[1]) **Adolfo Gaspary.** «Storia della letteratura italiana, tradotta da N. Zingarelli» (Torino, Loescher, 1887) I vol., pag. 400.

[2]) **D'Ovidio**, o. c., pag. 255.

[3]) Nega la situazione unica anche **O. Pio** in un opuscolo per nozze: «Una canzone dei Petrarca» (Bologna, 1893) che non potei vedere.

d'albero, in una pioggia di fiori; l'acqua, il ramo, l'erba sono tutti elementi dell'unica e medesima situazione, e, se Laura sedeva sull'erba, non poteva far bagno». E da allora in poi tutti i commentatori rinunciarono al bagno, ma caddero di Scilla in Cariddi, perchè dovettero arzigogolare intorno al significato dell'"ove, del secondo verso e almanaccare sul modo nel quale Laura sedesse, perchè quelle benedette indicazioni del Petrarca non volevano convenire tra loro; e finirono anche col dire cose sconvenienti di Laura. Ma soprattutto si dimenticarono di aver da fare con una soavissima concezione poetica e con un finissimo poeta.

Nella preoccupazione di studiare le singole parole o di fare raffronti, divennero insensibili alla rispondenza delle parole, alla ispirazione che abbraccia tutta la poesia. Solo il Carducci tenne duro al bagno, e piuttosto sacrificò la situazione unica, replicando: 'Ma chi ha detto all'onesto Castelvetro che Laura si bagnasse proprio in presenza del poeta o che il facesse sapendo che il poeta era o poteva esser presente?» [1])

Sentendo esserci del vero nell'asserzione del Carducci e in quella del Gaspary, la Bufalini tentò di conciliarle e accettò la ipotesi del Renier [2]) la quale del resto risale a Fausto da Longiano, che nella prima strofe sieno descritti tre momenti consecutivi [3]) e limitò il bagno a ciò che Laura «probabilmente vi entrò co' piedi, e vi bagnò solo le braccia». Ma che qui non si tratti di tre momenti consecutivi, prova la quarta strofe, dove Laura non è descritta come si pone a sedere, ma sedente immobile, umile in tanta gloria. Quando il fatto accadde, fu, naturalmente, necessario che Laura venisse sotto l'albero e si sedesse e i fiori cadessero, ma non con tale progressione si ripete il fatto nella mente del poeta; egli la immagina tutta d'un tratto sedente in quel luogo sotto la pioggia amorosa.

Ora, a me vien fatta un'altra osservazione. Accettando tale e quale la spiegazione del Gaspary, noi avremmo sin dalla prima strofe una completa descrizione di Laura sotto la pioggia di fiori; o, pur ammesso che vi manchi la pioggia dei fiori, rimarrebbe in ogni caso tanto da render quasi completo il ricordo

---

[1]) In 'Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV»; Opere vol. VIII (Bologna, Zanichelli, 1893); pag. 355.

[2]) Renier, o. c., pagg. 431-432.

[3]) Bufalini, o. c., pag. 393.

del benedetto giorno, e, poichè il pensiero è ben più celere della realtà, bastava un attimo al poeta per completare nella memoria la scena coi fiori cadenti dall'albero. O com'è invece che egli è tutto pieno di dolore, anzi gli par di aver poco andare ad esser morto? E, d'altra parte, non è proprio la rievocazione di quella scena che, nella strofe quarta, con repentino trapasso lo solleva dalla disperazione alla felicità? Dunque, non resta se non di concludere che nella strofe prima non è descritta la stessa situazione della quarta: qualcosa v'è nella quarta che manca alla prima e vi s'aggiunge nel corso della terza: ed è... *Laura.*

E infatti, dice forse il poeta nella prima strofe di veder o imaginar Laura bagnante, o appoggiata, o seduta? No, in nessun modo! Egli prepara il luogo dove Laura comparirà, ma Laura è ancora assente o, per esser più precisi, è presente solo per i vari ricordi di lei che quell'acqua, quell'albero, quel terreno, quell'aria contengono in sè.

Il Wiese ebbe come un presentimento di quella che mi sembra la verità, quando scrisse: «Non Laura deve venir descritta nella prima strofe, chè ciò si fa nella quarta e nella quinta», però continua: «in essa vengono invocati i testimoni della sua beatitudine, ciascuno colla sua specificazione la quale indica in che relazione fosse ognuno di loro con Laura nel giorno indimenticabile, e giustifica perchè proprio ciascuno di loro venga invocato».

A considerare più davvicino la strofe, noi ci troviamo dinanzi a una cosa che sarebbe veramente strana, se non la potessimo spiegare colla nostra sposizione. Il Petrarca nella descrizione darebbe il primo posto agli accessori e il secondo a Laura. Non è Laura che scende nelle acque, ma le acque che la accolgono; non è Laura che s'appoggia all'albero, ma è l'albero che la sostiene, e così via. Egli, a così dire, sminuzza Laura di qua e di là, per modo che nessuno leggendo questa strofe sa imaginarsi come Laura veramente stesse; e la più bella prova ne sono le controversie dei commentatori.

Insomma nella prima strofe si prepara la scena che dovrà accogliere Laura nella quarta: difatti l'albero, il terreno, il fiume si ritrovano tutti; ma non vi si descrive la positura di Laura. Essa vien solo più tardi delicatamente posta nel luogo descritto innanzi.

E, in tal caso, che cosa stanno a fare nella prima strofe tutte quelle aggiunte ad acqua, ramo, erba, aere, nelle quali si

narrano le relazioni loro con Laura? Esse ci dànno la ragione perchè appunto a loro, e non ad altri fiumi, alberi, piaggie, arie il Petrarca diriga le parole che egli crede le sue estreme; ma quelle specificazioni non si riferiscono al benedetto giorno, bensì al soggiorno consueto che Laura faceva tra loro, a tutte le situazioni abbozzate nella canzone 'Se 'l pensier, [CXXV, vv. 66-74]:

Ovunque gli occhi volgo,
Trovo un dolce sereno
Pensando: qui percosse il vago lume.
Qualunque erba o fior colgo,
Credo che nel terreno
Aggia radice, ov'ella ebbe in costume
Gir fra le piagge e 'l fiume,
E talor farsi un seggio
Fresco, fiorito e verde.

Ed ecco delinearsi con tutta chiarezza il nesso che lega le due canzoni sorelle!

E ripensando a quanto dicemmo di sopra, ancora più manifesta appare la differenza tra la strofe prima e la quarta. I luoghi comunemente frequentati da Laura lo attristano ancora più, perchè gli fanno sentire più viva e dolorosa l'assenza di lei e più presto gli vien meno la speranza di veder una volta corrisposto il suo amore; invece il ricordo del benedetto giorno, rappresentandogli Laura innamorata, gli ridona novella fiducia di cogliere una volta il desiato frutto.

Unità di rappresentazione nella prima strofe c'è ma per quel che riguarda gli oggetti invocati, non per le specificazioni aggiunte a ciascuno di loro. Nessuna di queste si riferisce al benedetto giorno, ma alle altre volte ch'egli aveva veduto Laura passeggiare in quelle campagne.

E l'arte del Petrarca si rivela sempre più fine e profonda. Niente c'è d'inutile, niente manca. La scena è sempre quella, eppure cambia continuamente come il poeta passa di pensiero in pensiero, di affetto in affetto. Nell'ambito di una breve canzone egli tocca i due limiti estremi della passione, passando attraverso a tanti stati d'animo, che è una meraviglia come si svolgano l'uno dall'altro in così pochi versi.

Continuando la situazione della canzone precedente, egli si trova in quei luoghi dove Laura soleva recarsi a diporto, ma non

s' accorge d' esser poprio in quel posto dove passò uno de' più bei momenti della sua vita, se non quando, ponendo coll' immaginazione in quel sito la propria tomba e vicino Laura piangente d' amore; come un fulmine rischiaratore delle tenebre gli splende nell' anima il ricordo di Laura «umile in tanta gloria». Cogli elementi prima sparsi ecco formarsi repentina la visione del benedetto giorno e rinnovare in lui la beatitudine di quel momento sperduto nel passato.

Prima di dar prima principio al commento esplicativo, mi piace, per non ripeterla troppe volte dipoi, esporre un'osservazione che feci su parecchie delle interpretazioni dei passi più difficili. Generalmente i commentatori son più teneri del senso logico che della grammatica e del lessico, e pur di tirar fuori un significato che più o meno convenga col rimanente, non si pèritano di forzare la costruzione grammaticale o di attribuire ai vocaboli significati che essi non hanno mai avuti. Ma il lessico e la grammatica non sono meno inflessibili della logica; e il vero non si tocca, se non quando v' è accordo dall' una parte e dall' altra.

Un' osservazione ancora a proposito dei riscontri; i quali possono essere utilissimi e molto istruttivi, ma si devono maneggiare con molto riguardo, quando si vogliano far servire a dimostrazioni speciali. Non basta che combacino due o tre parole, ma bisogna tener conto anche del senso complessivo della frase, nella quale esse si vengano a trovare. Questa precauzione è indispensabile (e come si vedrà, non tutti l' hanno) soprattutto quando si tratti di un artista così sensibile, così fine, così esatto qual è il Petrarca; che dagli abbozzi rimasti vediamo come fosse incontentabile della frase e quanto lavorasse di lima. Le più volte i raffronti tra passi del Petrarca, ove siano di frasi, non valgono, giacchè egli trova per ogni caso la parola che più si adatta non pur all' atto che descrive, ma anche alle condizioni, al modo, al tempo, e simili, nei quali l' atto si compie. Perciò uno studio sulla frase petrarchesca dovrebbe riuscire di grande interesse stilistico ed estetico.

Nell' interpretare il Petrarca si deve inoltre, ove si preferisca un significato all' altro, tener conto dell' uso trecentistico della lingua.

v. 1. **chiaro**, in senso proprio: puro cristallino: ‘chiara fonte viva, [CLXIV, 9], «chiara fontana» [CCCXXIII, 37]. Il Petrarca usa ‘chiara, anche di luce, lampa, voce, e in senso traslato, Vergine [*famosa*], coscienza [*pura, netta*], ecc.

fresco in senso proprio: fondo, laureto, seggio, colle; anche nel senso di «nuovo, novello,: età, memoria, rose, brine [CCXX, 4] ‘acque fresche e dolci, [CCCXXIII, 38].

dolce è forse assieme a «bello» l'aggettivo più usato dal Petrarca, e mai nel senso proprio, ma sempre nel figurato: «ameno, dilettevole, grazioso, caro», però ha nel Petrarca sfumature di significati diversi, che a ben comprenderlo serve soltanto la lettura delle sue poesie. Il Petrarca da generalmente un tale epiteto a tutte le cose che stanno in qualche relazione con Laura; ad esempio: albergo, aere, atto, giorno, conforto, detto, loco, lume, parlar, pensier, pianto, ragionar, spirto, sguardo, tempo, uso, dolci ire, ecc.; «dolci acque» Tr. d. Amore, IV, 104; Tr. d. Morte, I, 99 [dolce.... l'acqua]; cfr. Dante, Purg. I 13: «dolce color d'oriental zaffiro».

Il De Sade argui che in questo verso il poeta parli della fontana della Triade presso Avignone [1]); però tutti gli altri commentatori intendono per «chiare, fresche e dolci acque» il fiume Sorga che il poeta ricorda nell'epistola *ad posteros* [ed. Fracassetti, 1839, vol. I, p. 7]: ‘*reperii Vallem perexiguam, quae Clausa dicitur, quindecim passuum millibus ab Avinione distantem, ubi fontium rex omnium Sorga oritur*». Altrove chiama il Sorga ‘un bel rio, [CXLVIII, 7], ‘puro fiume, [CLXII, 9], ‘corrente e chiaro gorgo, [CCXXVII, 13], ‘*Sorga nitens*, [ecloga X, v. 13] ecc. Nell'ep. Fam. VI, 3 [Fracassetti, I, pag. 335] scrive: ‘*Sorgia est placidissimus fluviorum*,.

---

[1]) Ma immagino che così narrasse la tradizione paesana, perchè questa opinione esprime il tedesco **Matthisson** nelle sue lettere [*Briefe*, parte I, pag. 207], e la trovo raccolta nel libro anonimo «Pétrarque a Vaucluse et histoire de cette fontaine par un ancien habitant de Vaucluse» (Paris, Le Normant & Debray, 1804). Della fontana alludendo alla nostra canzone dice: ‘*Pétrarque! tu es venu surement plus d'une fois, accorder ici ton imagination, et ta lyre! C'est au bruit de ces cascades et dans l'enchantement de cette scène, que tu as célébré ta Laur, et les délices de ton séjour a Vaucluse! Ce sonnet,* [sic!] *surtout, où dons chaque vers le Graces respirent, et que les italiens appellent la reine des chansons, ton coeur l'a produit sans doute, au milieu des charmes de ce spectacle*,. Riporta con lodi la traduzione del Voltaire e traduce in prosa la seconda strofe.

Da passi del canzoniere rileviamo [1]) che Laura nacque [cf. VIII, CXIII] non ad Avignone, ma in un borgo lungo il Sorga e che in quello usava anche recarsi a villeggiare [cf. XLI, XLII, XLIII]. E fu appunto durante uno di questi soggiorni di Laura che il Petrarca la vide sotto la pioggia di fiori.

Anche alla posizione geografica di questo borgo allude qua e là il Petrarca, sicchè il Flamini potè giungere alla conclusione che fosse Caumont; il qual luogo vien indicato come patria di Laura in un sonetto di Francesco Galeota, il quale nel 1483 visitò i luoghi consacrati dagli amori del «suo» Petrarca (era un petrarchista): «Vignion, Comonto là dov'ella nacque.»

Invece il Wulff che fece appositamente dalla Svezia un viaggio in Provenza, crede di aver scoperto, sulla scorta dei versi petrarcheschi, la patria di Laura e il soggiorno di lei nella collina di Gallas; e davvero, per la descrizione ch'egli ne fa, questa collina pare sia molto pittoresca e bene convenga agli amori d'un poeta. Ma, per quanto poetico, non è vero, come dimostra il Sicardi, il quale dice che «l'abitazione o una delle abitazioni campestri di Laura» doveva essere nei pressi di *Thor*, dove il Petrarca aveva una sua casa. [2])

Riguardo alla scena delle due canzoni sorelle, il Wulff crede che «bisogni scegliere o il *giardino* stesso del Petrarca, dove eranvi dei mandorli, dei meli, dei pruni o dei peri, in fiore, degli *alberi fruttiferi in fiore*, insomma; ovvero in qualcuna di codeste *flettes* varianti di secolo in secolo, che la Sorga capricciosa sa così bene formare e irrigare». [3])

Il paesaggio è lo stesso che viene descritto nel son. «Lieti fiori e felici» [CLXII].

v. 2. Per ove vedi più giù.

---

[1]) Vedi lo studio di **Francesco Flamini**: «Il luogo di nascita di madonna Laura e la topografia del canzoniere petrarchesco» in «Studi di storia letteraria italiana e straniera» pagg. 100, 102.

[2]) **Enrico Sicardi**, «Alla ricerca dell'*amorosa reggia* del Petrarca» in *Rivista d'Italia* (gennaio 1902, pagg. 54-73); cfr. pag. 72.

[3]) **Wulff Fredrik**, «L'*amorosa reggia* del Petrarca», in *Rivista d'Italia* (ottobre 1901; pagg. 259-270), cf. pag. 270. Dello stesso argomento tratta poi in un opuscolo svedese, corredato di fotografie e di una carta topografica [«Petrarca i Vaucluse»; Lund, Malström, 1902] e vi torna sopra nel secondo dei *Deux discours en resumé* (Upsala, Almqvist & Wiksell, 1902), discorsi che furono pronunciati nel sesto congresso dei filologi nordici, tenutosi ad Upsala nell'agosto 1902.

Coll'epiteto di bello il Petrarca caratterizza di solito il corpo di Laura, le singole parti di esso e quanto viene in contatto con lei; ad es. 'bel velo'. Per 'belle membra', nel senso di corpo di Laura, confronta: 'belle care membra oneste', CLXXXIV, 10; anche CCC, 7.

Di Laura chiama belli, in altre poesie, il ciglio, il volto, il viso, il piede, il collo, il sembiante, la mano, la persona, la bocca, le braccia, ecc.; vedi i vv. 6 e 11. 'Bel corpo' anche dell'Italia [CXXVIII, 3] ch'egli del resto amò di intenso amore, come Laura e la gloria [CXIX, 1: 'Una donna più bella assai che 'l sole',].

L'immagine che prima e spontanea balza dal secondo verso si è il bel corpo di Laura, immerso nelle limpide acque del Sorga; tutti coloro che interpretano il verso a questo modo, ritengono la cosa tanto chiara per sè che non sia necessario il dimostrarla. E tuttavia anche di coloro che credono trattarsi di una bagnatura, molti, indottivi da ragioni di morale, sono della opinione che il poeta accenni a un bagno parziale, e per membra si debbano intendere mani o braccia.

Ad esempio, il Vellutello dice ch'ella 'per rinfrescarsi si dovesse le belle membra de le mani e forse anche delle braccia lavare', e il Gesualdo aggiunge che oltre a rinfrescarsi 'le mani, le braccia et il viso che sono membra e parti del corpo, bevve di quell'acqua e talvolta scalza v'entrò co' piedi'. Il Garelli intende che Laura vi immerse i piedi e le mani.

Invece coloro i quali negano il bagno di Laura, non lo fanno perchè il verso offra questa interpretazione, anzi giungono a un tale risultato dopo molto arzigogolare sul significato delle singole parole, ma perchè ragioni estrinseche ve li inducono. Il Castelvetro crede che il bagnarsi di Laura 'non sarebbe secondo onestà donnesca, e massimamente in presenza del poeta, come egli mostra che tutta questa azione fosse fatta in sua presenza'. Il Tassoni scrive: 'Qui alcuni intendono che Laura, affannata dal caldo, sulla riva di Sorga, a diguazzare le mani in quelle acque si fosse fermata; ma quelle *membra* per *mani* a me non piacciono. Altri vogliono ch'ella v'entrasse col corpo; forse per accorciare la strada, passando a guazzo certi rami, ne' quali al traversar della valle si divide quel fiumicello. Ma se questo fu il giorno che il Poeta di lei s'innamorò, come par che conchiuda, non era stagion da passar fiumi a guazzo, nè forse atto decente alle qualità d'una vergine bennata come Laura, e però tanto men

verosimile ch'ella vi si spogliasse ignuda dentro, come da alcuni altri è stato inteso».

Se queste e simili interpretazioni il Bartoli poteva chiamar ipocrite, la stessa cosa non sarebbe lecito di dire di coloro che negano il bagno mediante l'argomento del Gaspary, che cioè nella strofe viene descritta una situazione unica. Del come si venga alla negazione del bagno è tipico il caso, dirò così, Quarta. Egli combatte nel '94 il Gaspary ed ammette il bagno; invece nell'opuscolo del '98 accetta l'opinione del Gaspary e scrive: 'rimane inconfutabilmente dimostrato che ne' primi tre versi della canzone il poeta volle dire che Laura adagiò le belle membra lungo l'acqua, non che ve le immerse dentro,.[1])

L'opera degli oppositori del bagno si esplica in due maniere, o cercando riscontri che dimostrino poter aver le parole 'ove pose le membra, un altro significato all'infuori di 'si bagnò,, o provando che il bagno non è ammissibile per altre ragioni.

Tra questi è il Pieretti, che scrive[2]): 'nella primavera (e sia pure sul finir di maggio, o anche sul principiar di giugno), in somma, quando cadono i fiori dagli alberi, le acque non sono calde in maniera che una signora ardisca, neppur in sogno, di bagnarsi in essa,. La Bufalini risponde[3]): 'ci sono ai primi di giugno e agli ultimi di maggio delle giornate calde come in piena estate, e in un luogo della Francia meridionale, in un sereno meriggio, e sotto a un bel sole ardente, ella poteva benissimo immergere nelle acque le sue membra delicate,. Ma il suo espediente è tanto vano quanto inutile. Perchè il Petrarca non dice, nel verso tanto malmenato, nè di aver visto Laura nuda, nè che ella faceva bagno nel benedetto giorno, nè riferisce quanto viene esposto nella proposizione relativa, al giorno benedetto; al quale, come dimostra il riscontro della strofe quarta, si riferiscono solo gli oggetti espressi dai quattro sostantivi. Tutta la strofe si potrebbe brevemente riassumere così: «O fiume, o albero, o terreno, o aria, voi tutti godeste del beatifico contatto della donna mia; perciò mi siete cari, e rivolgo a voi i miei lamenti estremi».

Il Sicardi intravvide tutto ciò quando scrisse[4]) « ... in tutti e tre i membri della strofa vien nominata Laura». Ma doveva

---

[1]) Quarta, o. c., [1898] pag. 9.
[2]) Pieretti, o. c., pag. 24.
[3]) Bufalini, o. c., pag. 391.
[4]) Sicardi, o. c. [1897]; pag. 253.

dire: in tutt'e quattro, e aggiungere che le relazioni tra Laura e gli oggetti nominati si fanno coll'accennare a parti del corpo [membra, fianco, seno, occhi], ciascuna delle quali è distinta con un epiteto che alluda alla bellezza e alla grazia di Laura [belle, bel, angelico, begli] Anche gli oggetti hanno ricevuto nuove qualità dal contatto con lei [dolce; gentil; sacro]; e certo per maggior varietà alle acque sono assegnati due epiteti [chiare, fresche] e dall'aere uno [sereno] che non hanno con Laura così stretto nesso come gli altri. L'epiteto manca ad 'erba e fiori„ ma la mancanza è, direi così, compensata dai due sostantivi al posto di uno come negli altri versi, e dalla 'leggiadra gonna, che segue. Qui poi trova il suo luogo l'acuta osservazione estetica del Pelaez che le acque accarezzate con tanti epiteti affettuosi trovano riscontro nelle membra pure vagheggiate con un epiteto; sicchè ne sgorga tra loro un'intima relazione più che non riconoscano coloro i quali interpretano 'ove, per 'presso, o addirittura 'il paese nel quale il fiume scorre,. La stessa relazione sussiste tra ramo e fianco, erba fior e seno gonna, aere e occhi.

Insomma nel secondo verso il Petrarca accenna ai bagni che Laura soleva fare nel Sorga e dei quali egli aveva notizia.

Essa, è ovvio il supporlo, non usava far il bagno nel posto, dove egli la vide sotto la pioggia di fiori, bensì in altro: ad esempio, là dove il fiume lambiva la villa di Laura, o in altro luogo destinato all'uopo; al poeta importa soltanto che in quelle acque, in quel fiume Laura s'immerse, e perciò gli è caro tutto il fiume.

Quindi il Petrarca non poteva vedere, nè vide la sua donna quando si bagnava; e, del resto, Laura non sarà andata a far bagno nel primo posto che le capitava, come pare intendesse Fausto da Longiano, il quale immagina che Laura si tuffi nel fiume e lasci i panni tra l'erbe e i fiori, come — egli aggiunge — usavano a sera le Avignonesi.

Oltracciò la scena del Petrarca che gode la vista delle nude bellezze di Laura, sarebbe di un carattere voluttuoso che contrasta troppo col resto del canzoniere e col carattere dell'amore petrarchesco.

Ma a dimostrare il bagno di Laura, tirar fuori la strofe ottava della canzone «Nel dolce tempo, [XXIII], dove si tratta di un'immaginazione allegorica, o il madrigale 'Non al suo amante, [LII] che non è per Laura e, anche se fosse, non parla di una donna ignuda, mi pare cosa errata. E parimenti al caso

nostro non servirebbero nulla, se non fosse il resto, i graziosi madrigali che riferisce il Carducci nel commento. Il quale ha ragione di dar peso al fatto che «il Vellutello, che viaggiò in Provenza a posta per istudiare i luoghi degli amori petrarcheschi e il De Sade, che era provenzale, affermano che in quei tempi, e particolarmente in Provenza, anche le gentildonne costumavano bagnarsi nei fiumi».

Concludendo, per il bagno di Laura stanno Antonio da Tempo, il Filelfo, lo Squarciafico, Fausto da Longiano, il Daniello, il Dolce, il De Sade, il Ginguenè, il De Sanctis, il Carducci, il Bartoli, l'Imbriani, il Tallarigo, lo Scherillo, la Bufalini, l'Antona-Traversi, e quasi tutti i traduttori, dei quali alcuni lasciano insoluta la questione se si trattasse di un bagno parziale. Il Poliziano imitando scrive [vv. 66-68]:

> Fresco ruscel tremante
> Ove 'l bel piede scalzo
> Bagnar le piacque, o quanto sei felice.

Coloro che negano il bagno, differiscono molto tra loro nell'interpretare «ove» e «pose le membra»; e la questione ingrossa perchè l'avverbio *ove* si ripete nella strofe ancora due volte, usato in modo non comune. Il Petrarca io credo si servisse a bella posta di una locuzione un po' imprecisa e indistinta, per far meglio sentire il legame intimo, direi quasi la trasfusione che egli concepiva esser avvenuta tra Laura e le acque nelle quali s'era bagnata, l'albero al quale s'era appoggiata, il cielo sotto il quale splendevano i suoi occhi.

Il Castelvetro scriveva: «O è da dire membra cioè *viso* ed *occhi*, o è da sporre *ove* appresso alle acque». Nell'interpretazione dell'*ove* lo seguono il Tassoni, il Biagioli, il Puccianti [1]), il Targioni-Tozzetti, il Casini, il Gaspary, il Sicardi [1898], il Quarta [1898], e spiegano «pose» con «adagiò», notando come la forma «pose» possa richiamare col suono il significato di «posare»; fu pure addotto come esempio il latino *ponere* usato da Virgilio [*Aen.* V, 845; III, 631; XI, 67; I, 173] in questo senso; ma ciò non prova nulla.

---

[1]) A pag. 24 della sua lettura «La donna nella Vita nuova di Dante e nel canzoniere del Petrarca» (Pisa, Nistri, 1874).

Il Sicardi [1897] interpretò (ma nell'opuscolo del '98 rifiutò): 'O Sorga, nelle vicinanze del quale Laura venne a soggiornare, citando la frase petrarchesca: 'il nido in ch'ella giacque, [CCCXX, 7] e 'gettan le membra, [L, 44], del quale ultimo riscontro il Pelaez osserva a ragione che nulla vale, perchè con quella frase il poeta ha voluto piuttosto far risaltare la stanchezza dei marinai e l'atto quasi dell'abbandonare le loro membra sul legno della nave.

Il Wiese accetta l'interpretazione di 'ove, per 'nella vicinanza di,, ma combatte il 'soggiornare,, perchè le parole del Petrarca 'si possono riferire solo a una breve sosta,.

Il D'Ovidio interpreta: 'alla cui riva, e cita a questo proposito il verso 6 della canzone 'Italia mia, [CXXVIII]: 'E 'l Po dove doglioso e grave or seggio, e il fatto che 'il considerar tutt'uno il fiume con le sue rive, e pur coi popoli che le abitano, può dirsi tradizionale nella poesia latina ed italiana,.[1])

Ma nei casi citati v'è anzitutto un nome proprio di fiume, e non 'acque,; ed interpretando poi alla norma degli esempi addotti l'*ove* della nostra canzone si può intendere soltanto per *Provenza* o il borgo dove dove Laura si trovava. A tacere che a una simile spiegazione contrasta una difficoltà estetica: se 'acque, sta per Sorga, a che scopo lo chiamerebbe il poeta 'chiaro fresco dolce, poichè esso è sinonimo di Provenza o Caumont o Galas o Thor che si voglia?

Il Quarta, abbandonata l'idea del bagno si aiuta con esempi che fabbrica lui e che tutti i critici giudicano non servir niente al caso speciale.

Il Fùrnari, valendosi di un passo di Fra Iacopo da Cessole nel volgarizzamento del trattato del giuoco degli scacchi [Milano, 1828]: 'Il costume di quelle femmine, ove i mariti andando alla battaglia menano al campo le mogli, ecc.,, interpreta 'ove, per "di que' luoghi dove, di quelle nazioni dove,, e parafrasa l'intera strofe nel modo seguente: 'chiare, fresche e dolci acque di quel luogo, o che bagnate quel luogo dove pose le belle

---

[1]) Cfr. Dante, Inf. XV, 113: «Fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione»; Inf. XXIII, 94-96: «Io fui nato e cresciuto | Sovra il bel fiume d'Arno alla gran villa»; Purg. XIV, 16-19: «Per mezza Toscana si spazia | Un fiumicel... | Di sovr'esso rech'io questa persona»; poi l'uso di *sopra* e *su* con nomi di fiumi; Petrarca CXXIX, 68: «Mi rivedrai sovr'un ruscel corrente,; Dante, Inf. XII, 120: «in sul Tamigi», cioè a Londra.

membra Laura; gentil ramo che fiorisci o sovrasti a quel luogo, dove ella s'appoggiò; ...; aer sacro, sereno di quel luogo, dove Amore ...„.

Per concludere una buona volta, lo stesso andar a tentoni di coloro che negano il bagno, quel cercare a forza che fanno, nelle parole un significato stabilito *a priori* mi persuadono vieppiù che il secondo verso non vuol dir all'altro all'infuori di "acque nelle quali essa s'immerse„. Nè è certo da passare sotto silenzio il fatto che tutti gli altri passi nei quali il Petrarca usa uniti la congiunzione "ove„ e il verbo "porre„ — e son ~~tre~~ due — non infirmano anzi comprovano la nostra interpretazione: "~~Ove ch'io posi gli occhi lassi o giri„ [CLVIII, 1],~~ "O bel viso ove Amor inseme pose | Gli sproni e 'l fren„ [CLXI, 9-10], "Man, ov'ogn'arte e tutti loro studi | Poser natura e 'l ciel per farsi onore„. [CXCIX, 3-4].

A proposito di questo verso si deve ricordare il son. "Lieti fiori e felici„ [CLXII], nel quale il poeta parla certo del Sorga [vv. 9-11]:

> o puro fiume
> Che bagni il suo bel viso e gli occhi chiari
> E prendi qualità dal vivo lume.

Esso non può servire a dimostrare una bagnatura del viso nella "Chiare, fresche„; definisce invece molto bene l'idea [nel v. 11] che il poeta aveva della relazione tra Laura e gli oggetti, e della grazia che ella comunicava agli altri col suo contatto. Tutto ciò ricorda la donna angelicata del "dolce stil novo„, della quale il Guinicelli diceva che, se alcuno la guarda, essa "fal di nostra fè, se non la crede„. Ma non è la stessa cosa: il Petrarca trasforma quel concetto e gli dà aspetto originale. Si potrebbe dire che umanizza la donna angelo, facendola fonte non meno di bellezza che di bontà. A Dante, dice il Cesareo, [1]) bastava lo spirito della cosa; il Petrarca si compiaceva d'accarezzare amorosamente, di sviluppare e lumeggiare pensatamente la forma.

Col sentimento di questa canzone ha qualche somiglianza il sonetto che il Petrarca dirige al Rodano [CCVIII, 7-14]:

> attendi
> L'erba più verde e l'aria più serena.

---

[1]) **Cesareo.** « Su le poesie volgari del Petrarca » (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898), pag. 171.

Ivi è quel nostro vivo e dolce sole
Ch'adorna e 'nfiora la tua riva manca;
Forse (oh che spero?) il mio tardar le dole.
Basciale il piede o la man bella e bianca.
Dille (il basciar sia 'nvece di parole)
— Lo spirto è pronto: ma la carne è stanca.

v. 3. Il Petrarca usa la parola **donna** in modo che in essa sieno contemporaneamente tutt'e due i significati di *mulier* e *domina*, ma l'uno prevalga. Interessante è il confronto delle diverse sfumature che viene assumendo nei diversi passi la locuzione «mia donna», cioè Laura; mai prevale tanto il significato di dominatrice che sia escluso quello di femmina, di creatura delicata e gentile; e mai prevale questo secondo senza che si senta quel tanto di *domina* che la parola conserva per l'etimologia e che gli orecchi educati al latino devono necessariamente avvertire. Ad esempio, «donna» nel verso: «La bella giovenetta ch'ora è donna» [CXXVII, 22] fa sentire non pur la maturità, ma anche la maestà della donna. Dice semplicemente «donna» [CCCXXV, 50], ma indica un'eccelsa figura allegorica; usa la parola nel senso di «sposa, moglie», ma la riferisce alla Vergine [CCCLXVI, 49]. Insomma il vocabolo «donna», usato dal Petrarca, non indica semplicemente, come spesso l'usiamo noi, una persona di sesso femminile, ma suscita insieme il pensiero della nobiltà di lei.

Il Foscolo cita, nel commento a questo verso, la ballata del Cavalcanti:

Io vidi donne con la donna mia:
Non che niuna mi sembrasse donna,
Ma simigliava sol la sua ombria,

e spiega: «al poeta le altre donne, da che egli erasi innamorato di Laura, non che gli destassero senso d'amore, non parevano più nè pur donne».

E ugualmente il D'Ovidio[1]): «Agli occhi d'un uomo appassionato la sua donna non è soltanto la più bella, non è nemmeno la sola bella, è addirittura la sola donna: tutte le altre cessano quasi d'appartenere al sesso femminile». Le osservazioni

[1]) D'Ovidio, o. c., pag. 244.

del Foscolo e del D'Ovidio sono completamente esatte: infatti il verso non si potrebbe parafrasare nel modo seguente: «che mi par la sola femmina», ma invece benissimo: «che mi par sola appartenere al sesso gentile». E le due parafrasi, chi ben guardi, differiscono tra loro per una sfumatura delicatissima di pensiero. Altrove:

> Ogni altra mi parea d'onor men degna.
>
> [LIV, 2].

> Tra quantunque leggiadre donne e belle
> Giunga costei, ch'al mondo non ha pare,
> Co 'l suo bel viso sòl de l'altre fare
> Quel che fa 'l dì de le minori stelle.
>
> [CCXVIII, 1-4].

> Parrà forse ad alcun che 'n lodar quella
> Ch'i' adoro in terra errante sia 'l mio stile
> Facendo lei sovr'ogni altra gentile
> Santa, saggia, leggiadra, onesta e bella.
>
> [CCXLVII, 1-4].

Lo Scarano[1]) richiama a questo proposito i passi di due poeti provenzali, P. Vidal: «*tan m'abelis vostra bela companha | que d'autra m'es salvatja e estranha*», e B. de Parasol: «*... a sola lieys m'estug e m guar, | e suy aissi sieus solamens, | qu'autre solas m'es eyssamens | cum qui m fazia sols estar.*»

v. 4. **gentil**, basta ricordare i versi «Al cor gentil ripara sempre amore» e «Amor che al cor gentil ratto s'apprende», per far intendere l'alto significato di questa parola nella rinnovatn lirica italiana del dugento[2]); anche il Petrarca chiama altrove «gentile»: core, spirto, alma, desire, arbor. Del ramo lo dice non tanto per la vaghezza ch'esso possa avere, ma perchè è venuto a contatto con Laura; succede lo stesso dell'epiteto «bello».

ramo; alcuni (Castelvetro, Tassoni ecc.) lo prendono in senso proprio; altri (Gesualdo, Vellutello, Targioni-Tozzetti, Sicardi, Bufalini, Quarta, Furnari, D'Ovidio ecc.) lo credono usato per sineddoche invece di albero.

---

[1]) Cfr. «Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca» in *Studi di fil. rom.*, fasc. 22, pag. 285.

[2]) Cfr. anche **Scarano** pag. 287; vedi nota precedente.

Il senso a me sembra richiedere che s'interpreti per albero. A questo proposito il Quarta nota[1]) che il Petrarca non usa mai la voce «albero»; con «tronco, troncone, arboscello», da lui altrove adoperati nel significato di albero, non suonerebbe bene l'epiteto di «gentil»; «rami», il Petrarca adopera invece di albero, quando allude alla parte verdeggiante di esso; usa «arbor» sempre nel significato di lauro, eccetto un caso: «Come ogni arbor vien da sue radici», LXXII, 36[2]), e lo stesso dicasi di «pianta», ov'è da far eccezione per un caso [LIII, 76: «le male piante»] In questo punto l'uso di «ramo», invece di albero, o meglio di tronco (perchè a questo s'appoggia Laura) mi sembra giustificato dal fatto che gli alberi fruttiferi non hanno tronchi grossi come gli alberi dei boschi, ma di gran lunga più sottili e snelli. Che qui si tratti veramente di un albero fruttifero, ci fa supporre la pioggia di fiori, e a questo riguardo opportunamente cita il Wulff[3]) i versi latini coi quali il Petrarca descriveva il suo orto [*Epist.* I, 6]:

Si tantum tenditur aevum,
Umbra ex pomiferis veniet gratissima ramis . . .
Caetera Clausa quidem Vallis praestabit abunde:
Persica mala, pyra, mensae decus adde secundae;

e quanto scriveva della sua vita a Valchiusa [*Fam.* XIII, 8; ed. Fracassetti, lat., vol. II, p. 250]: «*Uva, ficus, nuces et amygdalae deliciae meae sunt*». Il Wulff aggiunge che i mandorli infatti vi sono, tuttora e dappertutto.

Invece il Mascetta[4]) suppone che «gentil ramo» fosse un oleandro [mazza di San Giuseppe], albero adorno di fiori non pur di primavera, ma eziandio di estate e di autunno, e che abbonda vicino al Sorga e alla Durenza. Oltracciò è chiamato dai francesi *laure-rose,* sicchè per il simbolo di Laura al poeta doveva parere nobile [gentile]. Però mi pare che, se fosse proprio così, il poeta, il quale va in cerca di simboli, come Dante del numero nove, non avrebbe fatto a meno di notare la cosa.

---

[1]) Quarta o. c. [1898] pagg. 12-14.

[2]) Però ce n'è ancora uno CCLXXII 13: «rotte arbore e sarte».

[3]) Wulff. «L'*amorosa reggia* del Petrarca», in *Rivista d'Italia* [ottobre 1901]; pag. 270, in nota.

[4]) «Il canzoniere di Francesco Petrarca, cronologicamente riordinato da Lodovico Mascetta» (Lanciano, Carrabba, 1895) pag. 379.

Che il Petrarca adoperasse ramo in senso di albero, dimostra il verso: «Nè di muro, o di poggio o di ramo ombra» [XXXVIII, 3], anche a lasciar stare «E 'n bel ramo m'annido» [CV, 80], che invece servirà a giustificare l'uso dell'*ove* in questo verso, del quale parlammo già a proposito dell'acque.

Per me è esattissima la interpretazione del Gesualdo: «arbor leggiadra, ne la quale a lei piacque appoggiare il bel fianco». E, per vero, il Petrarca disse altrove: «i begli occhi... | Ove la stanca mia vita s'appoggia» [CXXVII, 60-61] e «questa viva petra ov'io m'appoggio» [L, 78]. Ma forse la cosa parve in questo modo troppo semplice. Alcuni furono indotti a trovar altra spiegazione, perchè mettevano questo verso in relazione colla positura di Laura e coi «bei rami» del v. 40.

Come spieghi il Furnari vedemmo al v. 2. Il Tassoni intende che Laura «si fermasse in riva all'acque di Sorga sotto un cespuglio di ginestra o di spine, o d'altri rami fioriti, et ivi sedendo si riposasse». Il D'Ovidio spiega che Laura si sedette all'ombra dell'albero [1]) «appoggiandosi, ma non all'albero, bensì ad un'altra cosa che i versi successivi faranno forse intendere». Il Quarta complica dapprima la cosa [2]) e imagina un ramo sorto dall'albero presso al suolo; che Laura posi un braccio nella parte del ramo che è più vicina al tronco e non si flette e, posata sul ramo la parte superiore del braccio, con l'altra e con la mano si regga il viso. Però nell'opuscolo del '98 scrive [3]): «Il Petrarca volle rappresentar Laura seduta semplicemente appiè d'un albero nel quale appoggiava le spalle».

Mi pare che, anche in questo verso, gli sforzi vani dei commentatori dimostrano che la spiegazione del Gesualdo è la vera.

Il Cayley traduce «gentili rami».

v. 5. La forma **sospir**, meno un'unica volta, sta nel canzoniere per il plurale «sospiri»; anche in questo verso «sospir» è da considerarsi forma del plurale.

Non occorre dire che il canzoniere del Petrarca è pieno di «sospiri», come di «dolce» e di «bello».

---

[1]) **D'Ovidio.** o. c., pag. 270.

[2]) **Quarta.** o. c. [1894] pag. 71. Proponendo nello stesso opuscolo un'altra spiegazione che però non accetta passando alla seguente, diede luogo a un malinteso col Sicardi. Vedi Sicardi [1898] e lettera di N. Quarta ad altra di M. Bufalini ambedue in *Giornale dantesco* nuova serie, vol. V, pagg. 287-288 e 519.

[3]) A pag. 27.

Se si confronti questo inciso a quello del v. 41, si sente a bella prima la differenza di sentimento e di situazione che corre tra i due. Qui vede l'albero dove Laura si appoggiò altre volte, e il ricordo lo fa sospirare, e prova dolore perchè Laura è lontana ed egli forse non la vedrà più; là invece il ricordo della beatitudine goduta è, esso stesso, pieno di gioia e di dolcezza.

v. 6. fianco ha l'epiteto 'bel,, perchè è di Laura. Per 'fianco, osserva giustamente il Wiese che il Petrarca prese il latino *latus* = *corpus* Adopera il termine fianco per la ragione speciale che appoggiando il corpo, è il fianco a venir in più vicino contatto coll'albero.

colonna ricorda il dantesco 'Il nudo braccio di dolor colonna, [*canz. Tre donne*, v. 24] ed è usata dal Petrarca anche altrove col significato di sostegno [CCLXVIII, 48; CCCLX, 146]. Il D'Ovidio dice[1]) che le parole 'far colonna, restano un po' a sè e non si fondono coll''ove,; chè, se così fosse, si dovrebbe dir 'onde,, e le spiega, come già dicemmo più sopra: 'sedersi appoggiandosi,.

v. 7. Il Petrarca ha, dirò così, una visione pittorica delle cose; egli ne considera l'aspetto esterno e per mezzo di quello suscita la loro immagine. Perciò, dicendo **erba**, non intende l'erba sola, ma il terreno coll'erba; e nomina solo questa perchè l'erba egli vede, il terreno deve pensare che sia sotto

Nella canzone CXXIX [vv. 40-41] contrappone acqua chiara ed erba verde. Ma di solito all''erba, aggiunge 'i fiori,, sicchè tutt'e due vogliono dire, in conclusione, nient'altro di 'terreno,, nè vi sono punto compresi i fiori degli alberi.

Qui **fior** sta per 'fiori,, come ci possono istruire i molti altri 'fior, che occorrono nel canzoniere e sono accompagnati da complementi al plurale; non è perciò il caso di citare, come fa il Pieretti, 'il molto fior, del Carducci [*Iuvenilia*] nè gli oraziani '*multa rosa*, [Odi, I, 5], '*flore*, [I, 4; III, 29] '*flos*, [III, 15]. Piuttosto si possono confrontare altri passi del Petrarca: «tra l'erba e i fiori» [LXX, 9], «L'erbetta verde e i fior di color mille» [CXCII, 9].

gonna, non è tanto quella parte della veste femminile che ora si chiama così, quanto 'veste, in genere: '[nazioni] Varie di lingue e d'arme e de le gonne, [XXVIII, 41], 'i naviganti... gettan le membra... sotto a l'aspre gonne, [L, 43-45]; anche 'mortal gonna, [CCCXLIX, 11], come noi si dice mortal veste.

---

[1]) D'Ovidio. o. c., pag. 270.

v. 8. leggiadro è un bello grazioso, e mi par quasi sinonimo di piacente; il Petrarca attribuisce questo aggettivo a vari sostantivi: donne, vista, rime, parole, opre, vendetta ecc.

Il poeta adopera l'aggettivo angelico sempre intendendo di Laura: saluti, figura, vita, sembianza, forme, vista, voce fera, bocca, faville, parole, divise, costumi, intelletto, diletto, riso, canto.

v. 9. seno ha nel canzoniere sempre il significato di petto, specialmente della parte di esso che è sotto e tra la veste.

La proposizione contenuta nei versi 7-9 fu, come le precedenti, molto tormentata dai critici, tra perchè nel v. 9 c'è un ardito scorcio, il quale può indurre in qualche incertezza, e perchè si tentò di desumere da essa, come dalle precedenti, la positura di Laura, e si misero in relazione i «fior» del v. 7 colla pioggia di fiori della strofe quarta.

Si son date a queste parole tutte le costruzioni che son possibili in grammatica; e anche le impossibili E ne è scaturita una tale varietà di interpretazione da far paura a chi deve ordinarle ed esporle tutte.

Il Vellutello spiega che Laura «parla... all'herba e fiori simili a quelli che dalla leggiadra donna insieme col suo angelico seno, furono ricoperti, havendosene ella in esso seno alquanti posti, come di tutte le donne tramontane, specialmente nel mese come fu d'Aprile, è sempre usanza di fare». Il Gesualdo scrive: «potrebbesi intendere che l'erba et i fiori, che erano in terra, coprisse colla gonna, e premesse... e quelli ch'ella posti s'havea nel petto, col seno coprisse»; rimane però incerto se questi secondi fiori non sieno forse quelli cadenti da' «bei rami», e tenta pure di dare ad «erba» il significato di foglie degli alberi, le quali cadessero, assieme ai fiori, su Laura. Questa seconda spiegazione accetta il Biagioli.

Il Daniello interpreta: «erba ricoperta dalla gonna, fiori ricoperti dal seno» giustificando il termine ricoperti col dire che i fiori che le si posavano in seno, «rimanevano ivi come imprigionati». Il Leopardi, seguendo il Castelvetro: «erba e fiori che foste ricoperti dalla gonna e dal seno di Laura». Il Puccianti alludendo a questi versi scriveva: «ora più che seduta è quasi distesa... sopra una piaggia fiorita, e stando così talora s'inchina alquanto sull'erba e sui fiori e viene quindi a coprirli con l'angelico seno, come li copre con la gonna». In modo simile intese questo passo il D'Ovidio, ma cercò di precisar meglio la cosa,

tentando di definire come Laura stesse tra le acque, l'albero e il terreno. Egli scrive[1]): «un terzo testimone, ben distinto dal secondo invoca il poeta; ed è il terreno sottoposto. Su questo terreno sono erbe e fiori più bassi ed anche qualche cespo più alto: ben distinto questo dall'albero, ma formante un tutto col terreno sopra il quale di poco s'inalza. Laura così copre con la gonna il piano erboso e fiorito, e col seno il verde e fiorito cespo al quale stringendosi si sostiene».

Parecchi seguirono il D'Ovidio nel prendere 'seno, come coordinato a 'gonna, Tali li considera anche il Pieretti, ma fa di loro due oggetti; e, riferendosi alla strofe quarta, sostiene che erano i fiori a coprire la gonna e il seno di Laura e continua: 'era l'erba alta e folta che ricovriva la gonna e la persona di Laura giacente o sedente, e non già la gonna e la persona di Laura che ricovriva l'erba,.

Il Nottola[2]) lo segue sino a un certo punto, e ritiene che sieno le alte erbe e i fioriti cespugli a coprire la gonna ed il seno di Laura, non ostante il singolare 'ricoperse, che egli crede possa qui stare benissimo, formando i due concetti erba e fior un solo soggetto.

Invece il Targioni-Tozzetti interpreta 'seno, per seno della veste, mettendolo in relazione al lat. *sinus* e avvertendo che lo aggettivo 'angelico, dato alla veste bianca non è insolito nè anche oggi in Toscana, massime nel fiorentino.

Sicchè spiega: 'erbe e fiori che Laura ricoprì con la bella veste e le sue bianche pieghe,. Lo seguono il Falorsi e il Carducci. Il Sicardi ritorna alla interpretazione del D'Ovidio, ma spiega: 'Laura sta seduta sull'erba e perciò appunto il seno di lei — sicuro il seno di lei — copriva l'erba e i fiori,.

Dà insomma a 'seno, il significato di corpo, chiamando a soccorso altri passi del Petrarca, nei quali però 'seno, se può sostituirsi con «corpo», è usato con speciale riferimento al contesto, e l'uso di fianco = corpo; il quale confronto qui non vale, come osservò il Wiese, perchè quell'uso risale direttamente al latino *latus* = *corpus*.

Il Fùrnari interpreta: 'Laura ricopriva erba e fiori sia con la parte inferiore (gonna), come con la superiore (seno),. Di

---

[1]) D'Ovidio, o. c., pag. 270.

[2]) In un articolo comparso nel *L'istruzione*, 1 novembre 1893, che non potei vedere.

uguale opinione è il Pelaez, il quale pensa che Laura non sedesse alquanto inclinata indietro, secondo spiegano i precedenti, nel qual caso ci vuole un po' di sforzo per intendere che con tutto il corpo copriva l'erba e i fiori, ma la immagina «appoggiata sopra un lato della persona lievemente piegata in giù»[1])

Infine i traduttori seguono or l'una or l'altra di queste spiegazioni, tralasciando eventualmente di tradurre le parole che dànno loro noia.

Credo inutile il confutare partitamente tutte queste interpretazioni; chè gli argomenti gli ho già sparsi prima e nell'esposizione.

Farò solamento osservare come, per voler mettere questi versi in stretta relazione coi precedenti e colla strofe, si finisca col non giungere a capire questa benedetta positura di Laura e a non spiegare questi versi. E passo finalmente a considerare quella interpretazione che sola dà un senso possibile, senza che ci sia bisogno di inventar cespi, erbe alte, rami, eccetera eccetera.

E, per vero, primo la propose un certo Paolo Garelli che stampò nel 1858 un commento su questa canzone, pieno di ingenue chiacchiere, tra le quali si pèrdono due o tre buone osservazioni. Non lo vedo citato da nessuno: io lo scopersi nel catalogo della Petrarchesca Triestina L'opuscolo porta la semplice indicazione «Una canzone di F. Petrarca con l'esposizione» che è «dedicata ai chiarissimi e nobili miei contemporanei», i quali è da sperare si saranno curati di essa più che non abbian fatto i posteri.

Egli dunque dice: «La veste nell'andare e più nel mettersi la donna a sedere ricuopre ed erbe e fiori essendo in un campo fiorito, nel tempo istesso che cinge la persona, cuopre il seno». Così interpretano il Del Lungo[2]) il Rigutini, il Wiese, la Bufalini e il Quarta. A loro sembra volersi avvicinare l'Antona-Traversi, ma insieme espone altre spiegazioni del «seno» che dà il Targioni-Tozzetti; e ne fa un guazzabuglio, dal quale non si potrebbe comprendere quale sia veramente la sua opinione.

Il Quarta differisce dagli altri sunnominati perchè attribuisce, come il Sicardi, a «seno» il valore di corpo.

È bensì vero che il Petrarca vuol dire, che il vestito veniva a contatto col corpo di Laura; ma a nessuna parola del

---

[1]) Pelaez, o. c., pag. 316.

[2]) In «Poesie e prose scelte» (Firenze, Barbera, 1889).

Petrarca si può sostituire un'altra, perchè egli usa le parole con tanta finezza che esse vengono ad assumere nel posto ove le mise, mille sfumature diverse.

Riguardo a «seno» in questo verso, esso è la conseguenza della stessa visione pittorica, della quale parlai a proposito di erba e fiori, usati invece di terreno. Che il contatto esista tra il corpo di Laura e la veste, egli lo vede là dove sono vicini l'uno e l'altro; là dove termina la veste e spunta il collo nudo.

Questa sensazione è resa perfettamente dalle parole e si esplica anche nello scorcio ardito del *con*. E che lo sguardo di lui non fosse indifferente alla bellezza del seno di Laura, ci prova la canzone «Sì è debile» [XXXVII], dove egli di Laura lontana tra altro ricorda «E il bel giovenil petto» [v. 102], la quale espressione vale suppergiù quanto «l'angelico seno».

A commento possono servire i versi 71-74 della canzone sorella [CXXV]:

ov'ella ebbe in costume
Gir fra le piagge e 'l fiume,
E talor farsi un seggio
Fresco, fiorito e verde.

ed anche i versi 9-11 del sonetto «Amor et io» [CLX]:

Qual miracol è quel, quando tra l'erba
Quasi un fior siede! o ver quand'ella preme
Co 'l suo candido seno un verde cespo!

Dove però «cespo» non ha in nessun caso il significato di «cespuglio», come interprètano quelli che immaginano un cespuglio nella «Chiare fresche», ma indica «zolla di terra» e corrisponde perfettamente ad «erba e fior» della nostra canzone.[1]) Il «premere» poi si deve spiegare col fatto che ella si piega sulle erbe e sui fiori, per cogliere i fiori coi quali intesse la ghirlanda, di cui parla l'ultimo verso del sonetto.

Osserva il Mestica: «che l'*angelico seno* sia proprio il *seno* di Laura, non quello della sua gonna, lo dicono anche i vv. 10 e 11 del son. *Amor ed io.*»

---

[1]) Ovidio adopera il lat. «*caespes*» nel significato di terreno.

v. 10. Aere sta nel manoscritto Vaticano e così credo si debba leggere, non «aer», come propone il Carducci. Il Petrarca adopera la parola «aere» non per indicar l'aria che si respira, o l'aria mossa, cioè il vento, ma l'atmosfera che involge la terra, e noi vediamo di color azzurro, insomma il cielo.

Benchè l'esser sereno sia una qualità propria del cielo, dirò parafrasando il Manzoni, quando è sereno, il poeta avverte anche nella serenità del cielo l'influsso di Laura. Alla quale tuttavia, in questo verso, spetta l'epiteto «sacro», che il Petrarca adopera poche volte, e riferisce alla poesia e alla religione, e, soltanto in un altro passo ancora, a Laura: «O sacro avventuroso e dolce loco!» [CCXLIII, 14].

Il passo che segue, spiega molto bene che cosa egli intendesse per aere, e come Laura rasserenasse qnanto guardava [CXIII, 10-11]:

> Vedi onde nacque l'aura dolce e pura
> Ch'acqueta l'aere e mette i tuoni in bando.

Del resto altrove ricorda di Laura il «bel seren de le tranquille ciglia» [CLX, 5], e che essa il «ciel rasserenava intorno» [CLVII, 8]. Cf. anche CVIII, 4; CXLV, 6.

v. 11. begli occhi; questa frase si ripete spesso, ed indica gli occhi di Laura.

Col v. 11 offre, come a ragione nota il Sicardi, buon riscontro la chiusa del son. CCLXXXIV, nel quale si fa certo allusione all'innamoramento del Petrarca. Parla l'anima del Petrarca alla immagine di Laura che entra in lei:

> — O benedette l'ore
> Del dì che questa via con gli occhi apristi! —

Qui occorre un bel riscontro dantesco [canz. «E'm 'increscе», vv. 7-8]:

> Entro quel cor, che i begli occhi feriro
> Quando gli aperse Amor con le sue mani.

A me non riesce di vincere l'impressione che anche nel verso 11 il Petrarca parli dell'innamoramento; nè da alcuna difficoltà sono impedito di accettare questa sposizione, perchè, come

già dissi le tante volte, io credo che la proposizione relativa non esprima un fatto successo nel benedetto giorno. Il v. 10 non vuol dir altro se non, come si esprimerebbe un poeta romantico: «o cielo di Provenza», sotto il quale difatti sappiamo che il Petrarca, secondo ci lasciò scritto egli stesso sul suo codice di Virgilio, s'innamorò.

Che «aere» voglia dir cielo, lo prova senz'altro il modo nel quale il Petrarca descrive la scena: dal fiume che è, dirò così, nel primo piano del quadro, passa all'albero che è nel secondo; quindi viene la distesa della verde piaggia, da ultimo lo sfondo del cielo azzurro. [1])

Il Petrarca, come è noto, si innamorò di Laura, vedendola nella chiesa di Santa Chiara in Avignone la mattina del 6 aprile 1327.

Ed oramai, ch'io sappia, tutti i critici riconoscono la verità di questa notizia, eccezion fatta del Mascetta; questi immagina che Laura fosse la figliuola di un gran feudatario ed abitasse a Calabrieres, dove, in una gita mattutina da Avignone, il Petrarca la vide e se ne innamorò. Tuttavia non ritiene che in questi versi il poeta parli del proprio innamoramento; come credono il Vellutello e il Gesualdo, i quali, ponendo in discredito la postilla del codice Ambrosiano, pretesero che il Petrarca stesso in molti dei suoi versi [CVI, CXC, CCXIV] faccia intendere d'essersi innamorato all'aria aperta. Invece i moderni riferirono il verso 11 al benedetto giorno, variamente interpretandolo. Il Sicardi (e con lui si accorda il Mascetta) ritiene che il poeta si sentì aprire l'anima alla gioia, e ciò perchè Laura mostrò di amarlo. Il Fúrnari: «m'aprì l'animo alla speranza, mi dilatò il core.» Il

---

[1]) Mi pare che questa canzone tanto in questo punto, quanto per quel che dissi dell'*erba* e *fior*, venga a confermare l'epiteto di «poeta pittore» che Adolfo Padovan attribuisce al Petrarca nel libro «L'uomo di genio come poeta» (Milano, Hoepli, 1904), a pagg. 149-205. E difatti il Padovan tratta a lungo e bene di questa canzone, [pagg. 185-188] non però soffermandosi ai due punti sopra considerati, e dando alla strofe quarta un'interpretazione contraria alla nostra. Egli scrive [pag. 186] «Che freschissima pittura! E come è eficace nella sua semplicità la tecnica del poeta! La sua donna, ancor rorida di stille dopo il bagno, egli pone a sedere sotto un albero fiorito, sulla riva del fiume»; poi continua [pag. 187]: «Vedesti mai la *Diane sortant du bain* di quel pittore decoratore che fu il Boucher? Delicata e bianca, bionda e ridente, dai piccoli piedi, dalle dita schiette e soavi, seduta nel luminoso paesaggio senz'ombra? Ebbene, quel dipinto di Francesco Boucher è un fortuito ma esatto commento alla canzone dell'aretino.»

D' Ovidio: «essa gli fece provare una commozione maggiore dell' usato.» La Bufalini intende che si parli del «luogo dove Amore gli allargò la ferita dell' anima.» Il Carducci: «mi rasserenò l' animo carco di tenebre.»

A tutti i versi 1-11 si riferisce la osservazione del Quarta [1]) che il Petrarca, avendo voluto descriver minutamente l' atteggiamento di Laura, «si trovò a far cosa che, dato il suo stile e aggiuntovi l' impaccio del verso e della rima, di quella rima! era sommamente malagevole. Se la cavò come potè: non felicemente, certo!» Parole non so se più ingenue o irriverenti! Eppure non è lui solo a dire che il Petrarca si trovò impacciato per le rime in — *onna,* poichè aveva cominciato con «donna»; ma è pur noto quante volte egli tornasse sulle sue poesie, e le mutasse e rimutasse sino a trovarsene contento. O non ne abbiamo le prove nel cod. Vat. 3196? E del come all'occorrenza mutasse anche le rime, ci offrono una prova i due esempi scelti dal Mussafia nel suo lavoro [2]). Non voglio già negare che una o due delle parole in — *onna* si sieno portate con sè le rimanenti, ma affermo recisamente che quelle parole nello stesso tempo che soddisfacevano alle esigenze della rima, si adattavano bene anche al senso; altrimenti il Petrarca avrebbe cercato un' altra rima. E, a voler insistere, non può esser stata la parola «donna» suggerita dalle altre due? l' espressione, ad esempio nel v. 2 è più singolare che nei vv. 6 e 7.

vv. 12-13. Dissi già nell' opinione del Sicardi il quale per **parole estreme** intende il commiato d' uno che parte. Ma tutti gli altri indistintamente intendono che il poeta parli di morte. Anzi il Targioni-Tozzetti ci sente persino «il tetro desiderio della morte», ciò che non è. Bensì il poeta è preso da una spossatezza sconsolata, sì che egli non repugna alla morte alla quale gli sembra di esser vicino; ma c' è anche in questo suo abbandono un infinito rimpianto.

Nella canzone precedente aveva detto [vv. 44-45]:

e vo' che m' oda
La mia dolce nemica anzi ch' io moia.

---

[1]) **Quarta**, o. c., [1898] pag. 27.

[2]) **Adolfo Mussafia**, «Dei codici Vaticani latini 3195 e 3196 delle rime del Petrarca» [estratto] Vienna, Gerold, 1899; pagg. 21-25.

Cfr. anche Virg. *ecl.* VIII, 29: «*extrema moriens tamen alloquar hora*»; *Aen.* IV, 650: «*dixitque novissima verba*»; Catullo, 63; «*haec extremis moestam dixisse querelis.*»

Prima di lasciare questa strofe, voglio riportare ancora tre riscontri che si riferiscono ai vv. 7-11. Ed anzitutto il Quarta [1]) cita i versi 53 segg. dell'epistola che il Petrarca diresse nel 1339 a Dionigi di San Sepolcro; in essi è descritto il re Roberto seduto sulla riva del Sorga; e gli sembra offrano tanto buon riscontro alla nostra strofe da dimostrare che i vv. 7-11 descrivono Laura atteggiata sotto la pioggia di fiori. Ma ciò non è, come riconosce il Proto, il quale a sua volta cita alcuni versi di Claudiano *[In Prob. et Olybr. coss.*, 113 segg.]

A buon conto i versi latini del Petrarca sono i seguenti:

Populus est ingens niveo contermina fonti
Quae simul et fluvium et ripas et proxima campi
Iugera ramorum densa testudine opacat.
Hic olim, multaque loci dulcedine captum
Et rerum novitate oculos animumque monente,
Aggere florigero magnum posuisse Robertum
Membra diu lassata ferunt curisque gravatum
Pectus.

Invece ottimo riscontro mi sembra offrano i vv. 40-45 della canzone «Di pensier in pensier» [CXXIV] della quale già accennammo che ha non piccola affinità colla «Chiare fresche.»

Egli aveva finito col sentire strettissimo legame tra Laura e non pur le campagne del Sorga, ma con tutta la natura libera e fiorente. A Selvapiana egli ha le stesse visioni di Valchiusa; sentiamolo:

I' l'ho più volte (or chi fia che me 'l creda?)
Ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde
Veduto viva, e nel troncon d'un faggio,
E 'n bianca nube, sì fatta che Leda
Avria ben detto che sua figlia perde
Come stella che 'l sol copre col raggio.

Ecco quattro visioni distinte, ecco corrispondere colla massima precisione ai quattro ricordi singoli di Laura, che egli

[1]) Quarta, o. c., [1898] pag. 1.

evoca nella prima strofe, testè commentata: il fiume, la piaggia, l'albero, il cielo!

I versi or ora citati ricordano davvicino quelli che il Petrarca, prima della canzone «Di pensier in pensier», scrisse a Valchiusa [epistola a Iacopo Colonna, vv. 143-150].

Invenient vix verba fidem; sic salvus ab istis
Eruar insidiis, ut saepe per avia sylvae
Dum solus reor esse magis virgulta tremendam
Ipsa repraesentant faciem, truncusque repostae
Ilicis; et liquido visa est emergere fonti.
Obviaque effulsit sub nubibus, aut per inane
Aeris, aut duro spirans erumpere saxo
Credita, suspensum tenuit formidine gressum.

STROFE SECONDA.

S'egli è pur mio destino,
E 'l cielo in ciò s'adopra,
Ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda;
Qualche grazia il meschino
Corpo fra voi ricopra,
E torni l'alma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda
Se questa spene porto
A quel dubbioso passo;
Chè lo spirito lasso
Non porìa mai 'n più riposato porto
Nè in più tranquilla fossa
Fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Sciolta oramai nel commento alla prima strofe la questione che riguardava l'interpretazione complessiva della canzone, è lecito procedere ben più spediti, anche perchè nelle strofi che seguono, non s'incontrano singolari difficoltà, ne c'è quindi tra i commentatori gran varietà di esposizioni.

v. 14. Si possono ricordare: «se consentimento è di destino» [CCLXIX 3] e «Se il ciel sì onesta morte mi destina» [CLXVII, 8]. Bene il Castelvetro: «Non vuole assegnare la cagione del suo pianto alla fierezza di Laura, ma l'attribuisce al destino»

v. 15. Osserva a ragione il Rigutini: «Il cielo, sempre nel senso astrologico; chè, inteso dei consigli divini, come dai più s'intende, sarebbe irriverente.»

v. 16. **lagrimando** sta per «lagrimanti» ed è proprio dell'uso d'allora; cf. VIII, 4; CXIX, 17; e Dante son. «A ciascun alma» vv. 11-12; Purg. X, 56; XXX, 124.

Il Castelvetro osserva: «perchè poteva essere, che gli chiudesse lagrimando, e per istanchezza col sonno, a mostrar che intende della morte, soggiunse *Et torni*.» L'Albertini: «ch'io

debba morire amando e struggendomi in pianto.» Il Furnari: «ch' io chiuda gli occhi alla vita sempre piangendo d' Amore.» L'Antona-Traversi riferisce *lagrimando* a Amore.

v. 17. grazia fu variamente interpretato. Il Castelvetro: «alcuno huomo a me cortese.» Il Tassoni e il Muratori: «non la grazia ma chi la fa.» Il Leopardi: «qualche cortese persona.» Il Sicardi: «qualche amico.» Fausto da Longiano intende una delle Grazie che forse venga nel luogo ove Laura lo invaghì nel giorno benedetto. Il Quarta dice che il poeta pone la grazia in luogo del Cielo o di Dio che dee concederla.

Ma probabilmente il poeta non ebbe un concetto così definito, ma più vago; e volle semplicemente dire, come parafrasa il Carrer (e il Carducci approva): «una qualche benigna ventura.» Istruttivo può riuscire il confronto col verso 12 del son. «Io son sì stanco.» [LXXXI] «Qual grazia, qual amore o qual destino.» Del resto è naturale che per un cristiano il concetto di *ventura* ritragga di quello di *volontà di Dio*. In ogni caso qui «grazia» non ha lo stesso significato che nel verso: «Vergine santa d' ogni grazia piena» [CCCLXVI, 40] o in XXIII, 122, e Dante Inf. XXXI, 129. Invece si può confrontare: Tr. d. Morte I, 54: «A me fia grazia che di qui mi scioglia», e Tr. d. Divinità, 36: «O qual grazia mi fia, se mai l'impetro;» e di Dante: «Qual merito o qual grazia mi dimostra?» [PURG. VII, 19].

Non è fuor di luogo il citare CCXXXIII, 1: «Qual ventura mi fu, quando...» che il Gesualdo commenta: «stimando essergli somma grazia.» Il Fúrnari interpreta: «Qualche grazia d' uomini ricopra il meschino corpo tra voi, e qualche grazia divina richiami l' anima mia, rimasta ignuda del corpo al proprio albergo.» Ed è, mi pare, spiegazione più acuta che vera; perchè in tutta questa poesia (e a ciò bisogna por mente soprattutto nel commento di questa strofe) egli è tanto pieno del suo amore che non pensa ad altre cose, nè a Dio, nè al cielo. Il Mascetta spiega: «qualche essere grazioso, o persona benigna» per l'analogia di CCCXLI, 1: «Deh qual pietà.»

Per vedere come questa poetica immaginazione di morte sia ben diversa dal pensiero di morte che lo occupava nella vecchiaia, è utile di leggere il son.: «I' vo piangendo.» [CCCLXV].

v. 18. Con mirabile finezza il poeta fa sentire la propria miseria nelle parole stesse che sceglie: «meschino corpo!» Invece ove si tratti di Laura, dice: «bel velo, carcer terreno, spoglia bella, mortal gonna, muri d' alabastro.»

ricopra; cf. CXXVIII, 85-86:

Madre benigna e pia,
Che copre l'un e l'altro mio parente.

Qui dove tutto è chiaro, l'Antona-Traversi mi par cercare le difficoltà col lanternino; egli scrive:[1] «Ma *ricopre* potrebbe essere un provenzalismo per *ottenere* e allora si spiegherebbe: il meschino mio corpo ottenga qualche favore tra voi (cioè di esser seppellito in questo luogo)». In conclusione, egli vuol leggere sottinteso ciò che è espresso a chiare note.

v. 19. **alma**, come termine più poetico il Petrarca usa più spesso di «anima».

Ignuda vien detta perchè priva del corpo; cf. XXXVII, 120 [«O spirto ignudo od uom di carne ed ossa»]; CLXI, 13; CCLXIV, 66 [«l'alma de le membra ignuda»]; CCLXXVIII, 5, [«nuda al ciel salita»]; CCCI, 13 [«al ciel nuda e gita»]; CCCXXVI, 8 [«abbiti ignude l'ossa»] CCCLIX, 60 [«Spirto ignudo sono»]; Tr. d. Morte. I, 2. [«Ch'è oggi nudo spirto e poca terra»].

Albergo adopera il Petrarca nel senso di «sede, dimora»; non è forse senza interesse il notare che il corpo, qui considerato come carcere dell'anima, è chiamato altrove dal Petrarca stesso: «suo albergo» [CCLVI, 9].

«Proprio albergo» fu variamente interpretato. Quanto a me, per la ragione che dissi al v. 17, non credo che il poeta intendesse con quella locuzione un luogo determinato come a dire il paradiso, il purgatorio o l'inferno, ma in genere il mondo degli spiriti, distinguendolo dalla terra che accoglie i corpi. In questa canzone parla l'innamorato; sull'amore insiste, il resto accenna. Il Vellutello e il Gesualdo intendono per «proprio albergo» nientemeno che madonna Laura «in cui l'anima di lui (poeticamente parlando) soleva albergare». Il Tassoni crede che il poeta segua l'opinione dei Platonici,[2] secondo la quale l'anima è nata in cielo e quindi torna al suo proprio albergo. E i moderni, accettando l'interpretazione, aggiungono che il cielo di Venere sarebbe l'albergo proprio dell'anima del Petrarca; del quale dimenticano i sentimenti cristiani. Il Petrarca, è vero, dice una volta qualcosa

---

[1]) A pagg. 160-161 dell'edizione da lui commentata.

[2]) cf.: Dante Par. IV, 52.

che somigli alla dottrina Platonica, ma lo dice di Laura, e solo in quanto la esalta come donna angelicata [CCXCV, 11]: «Che tosto è ritornata ond'ella uscio»; e nella postilla latina al Virgilio: «ma l'anima sua come Seneca dice dell'Affricano, mi persuado che tornasse nel cielo, ond'era venuta».

La Bufalini scrive: «intenderei quello [albergo] che, conforme ha vissuto, le si conviene. Con tale interpretazione, mi pare, si ammette che il Poeta abbia come un certo timore religioso della morte, e quel *proprio* venga a congiungersi con *cruda* e *dubbioso:* aggettivi, che il Poeta, se avesse avuta la certezza che l'anima sua fosse andata in cielo, non avrebbe altrimenti usati». Ma simili timori in questa canzone io non li leggo.

Il Castelvetro, il quale pure al v. 16 spiega bene la frase «E torni», qui annota «è come se si dicesse, io non curo la morte».

v. 20. **Crudo** non è mai usato dal Petrarca in senso proprio, ma col significato di cosa contraria al proprio desiderio o volontà; molto più forte di «spiacevole», perchè contiene qualcosa di doloroso.

v. 21. **Questa spene**, cioè la speranza di esser sepolto nel luogo dove si trova. Virgilio, *Aen.* IX, 291. «*hanc sine me spem ferre tui*».

v. 22. **Passo** è usato nel senso di passaggio, un che d'indistinto tra luogo attraverso a cui si passa e l'atto del passare.

Dubbioso lo chiama perchè pieno di mistero e quindi pauroso; perchè, aggiunge il Rigutini, l'anima sta in dubbio della propria sorte nell'altra vita; cf. Tr. d'Amore III, 111 [«seguendo lei per sì dubbiosi passi»] e Tr. d. Castità, 29 [«dubbioso e grave assalto»]. Altrove chiama la morte il «dubbio passo che 'l mondo trema» [Tr. d. Morte I, 105] «estremo passo» [CCCLXVI, 107]; inoltre dice [CXXVIII, 101, 102]:

> Chè l'alma ignuda e sola
> Convien ch'arrive a quel dubbioso passo

e Tr. d. Morte II, 73: «Chè 'n tutto quel mio passo er'io più lieta».

v. 23. Così a questo verso come al v. 26 possono servir di commento le parole: «quel miser .... | Ch'è già di pianger e di viver lasso!» [CCXLIII, 10-11].

v. 24. **Riposato** vale «quieto, tranquillo». A commento di **porto** non è forse da citare il verso nel quale chiama la morte [CCCXXII, 70] «porto de le miserie e fin del pianto», ma quello nel quale

invoca Valchiusa «Porto de l'amorose mie fatiche» [CCCIII, 7] Vedi anche l'epigramma latino per Valchiusa:

Valle senex clausa supremum ducere tempus
In clausa cupio, te duce, valle mori.

Egli accenna prima al paese [Valchiusa], poi al sito di questo, dove vorrà avere la tomba, seguendo una progressione propria dei Latini i quali dicevano ad esempio: '*Romam in Capitolium veni*„ e non '*in Capitolium Romam veni*„.

v. 25. Il Gesualdo riferisce il 'riposato porto„ all'anima e la «tranquilla fossa» al corpo; e il Quarta [1]) aggiunge «v'è come una comparazione fra il porto ove rifuggirà lo spirito, e la fossa ove rifuggirà il corpo — l'essere in quella dolce riva sarà tanto grato al corpo quanto il cielo, il proprio albergo, all'anima». Allo stesso modo intendono il Poulenc e il Cayley.

Invece l'Alfieri, il Leopardi, il Biagioli, il Targioni-Tozzetti intendono 'porto„ e 'fossa„ per la sepoltura desiderata; e mi pare abbiano ragione quando non ammettono lo sdoppiamento sopra accennato.

Alcuno dice che il poeta rispetto all'anima avrebbe già accennato con «dubbioso passo»; ma ciò non è vero, perchè «dubbioso passo» vale «morte», quindi null'altro di separazione dell'anima dal corpo.

Piuttosto si potrebbe osservare che il poeta per il corpo può scegliere la sepoltura e giudicare un luogo più riposato, uno meno; ma per l'anima no; ed è forse perciò che a lei riferisce quel «proprio albergo» che in fondo vuol dire: ella vada là dove deve andare, e ciò è cura di Dio, ma il corpo so io che in altro luogo non potrebbe riposar meglio.

v. 26. Al Muratori quel fuggir non piace; avrebbe voluto al suo posto «deporre» o altro simile verbo. Il Castelvetro lo spiega con ciò che il poeta odia il corpo, o si parte innanzi tempo da lui. Io giudico che 'fuggir„ non indichi come nei passi Virgiliani *g.* IV, 526: '*a! miseram Eurydicem anima fugiente vocabat*„; *Aen.* XII, 952: '*vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*„, la fretta con cui lo spirito si divide dal corpo, ma quel desiderio infinito di pace che affaticava il Petrarca

---

[1]) Quarta, o. c., [1894] pag. 75.

e ch' egli in questo momento crede di poter soddisfare solo morendo. Mi par inoltre di dover osservare che il Petrarca in questi versi dà un sentimento proprio al corpo, anzi fa quasi risiedere in quello la coscienza dell'amore, mentre di solito, anche dal Petrarca, lo spirito vien considerato come quello che forma la personalità dell' individuo. Ciò avviene perchè egli in fondo s' immagina morto solo per ottenere la pietà di di Laura ; ma poichè di questa vuol godere, egli contemporaneamente si rappresenta morto e vivo. Se s' immaginasse morto, dovrebbe accontentarsi di dire (come alcuni poeti Latini ed anche Italiani, ad esempio il Parini, il Foscolo), che le sue ossa fremeranno. Ma egli è un morto per forza, e, quando il dolce pensiero di Laura lo coglie, si rifugia in una cara memoria del passato, forse idealmente godendo come di cosa futura.

STROFE TERZA.

Tempo verrà ancor forse
Ch' a l' usato soggiorno
Torni la fera bella e mansueta,
E là, 'v' ella mi scòrse
Nel benedetto giorno,
Volga la vista disïosa e lieta,
Cercandomi; et, o pièta!,
Già terra in fra le pietre
Vedendo, Amor l' inspiri
In guisa, che sospiri
Sì dolcemente che mercè m' impetre
E faccia forza al cielo
Asciugandosi gli occhi co 'l bel velo.

v. 27. Cf. Virg. *georg.* I 493: «*scilicet et tempus veniet*».

v. 28. Per **soggiorno** il Gesualdo intende il luogo dove ella a diletto venir soleva; e il Tassoni osserva che nel senso di diporto la parola è dell' uso provenzale, onde il Ventadour; «*Quas en s' amor mi de delieg em sojorn*».

L' usato soggiorno è la campagna bagnata dal Sorga, dove Laura, secondo già si disse, veniva a villeggiare. Il Sicardi precisa la cosa ancora di più e dice esser «la casa dove» ecc.; ma è più probabile che il poeta intendesse tutto il paese; cf. CLXXXVIII, 2: «al bel soggiorno», CCLXXXII, 8: «a' suoi usati soggiorni» e XXXVII, 113: «al dolce loco». Con «luogo usato» in CX, 1 io credo indichi non il paese, ma proprio il sito della pioggia di fiori, nel quale si trova e al quale accenna col v. 30 della nostra canzone: «Là 'v' ella mi scorse».

v. 29. Il poeta chiama Laura una **fera** per la severità ch' ella gli dimostra, ma insieme (e non c' è contraddizione come pare al primo momento) la loda per la bellezza e la umiltà [«mansueta»];

cf. XXIII, 149: «fera bella cruda»; e altrove quasi a far intendere che quella severità le è imposta dal destino, la chiama «fera angelica innocente» [CXXXV, 45].

Ciò che il poeta va in questi versi immaginando, non si compì; invece era Laura morta che compariva al poeta vivo, proprio in quei luoghi; come egli canta nel son. «Se lamentar augelli» [CCLXXIX].

v. 30. A me par chiaro che il poeta immagini la sua tomba nel posto dove egli era, quando essa lo vide nel benedetto giorno e gli sorrise «desiosa e lieta». Per tal modo gli è facile, più tardi, il trapasso dalla scena funebre alla scena floreale, basta che alla tomba sostituisca la propria persona. Una tale sposizione mi sembra conveniente anche per un' altra ragione, e si è che il Petrarca pone sempre sè stesso come centro della sua visione artistica, sicchè egli, e non Laura, tiene il primo posto; tant'è vero che Laura è più che mai viva dopo che è morta, perchè allora il poeta la può foggiare a propria volontà. Anche in questo punto colle parole «là, 'v' ella mi scorse» egli pone sè stesso, a così dire, nel primo piano del quadro. Ma i più intendono: «là dove ella era nel momento in cui mi scorse». Altri prendono «scorgere» nel senso di condurre. Gli esempi di «scorgere» che occorrono nel Petrarca, sono quasi in egual parte divisi tra il significato di «vedere» e quello di «condurre». Il Mascetta vuol dimostrare che «scorse» ha qui solo il significato di condurre, perchè, dice lui, nel Petrarca il verbo «scorgere» se ha per oggetto una forma pronominale protonica, significa sempre «condurre», e poichè un verso [CCX, 10] gli sta contro, tenta di eliminarlo. A parte questo esempio che mi pare non si possa eliminare come fa lui, egli segue nel delineare la sua legge un criterio ben strano, per non dire assurdo.

Egli spiega quindi che Laura conducesse il Petrarca in quel luogo. Però, quale scopo il poeta avesse a far risaltar ciò, non posso capire, e d' altra parte «scorgere» nel significato di «condurre» ha sempre il senso secondario di «proteggere». E qui che ci sta a fare? o forse per la rima, come si disse di «gonna» e «colonna»?

v. 31. I moderni più attenti alle corrispondenze storiche, non confondono, ed è giusto, questo giorno coll' altro che egli benedice e fu il giorno dell'innamoramento [LXI]. Del resto egli chiama «benedetto» anche il giorno, che ha adornato il mondo delle due donne allegoriche nella canzone «Una donna più bella» [CXIX, 81].

Gli antichi, e dei moderni l'Antona Traversi, intendono il 6 aprile 1327. Il Tassoni anzi osserva: «Nol chiama benedetto, perchè, come è stato comunemente tenuto fosse un Venerdì santo, ma perchè fu giorno della settimana grande dedicata alla passione del Salvatore. 'O di' che lo chiama benedetto perchè fu giorno di contentezza„.

v. 32. Vista è «aspetto, viso» [CXLVII, 14]: «sua dolce vista rasserena». Osserva poi il riscontro che offre CCCXX, 2-4: il dolce lume.... che tenne gli occhi miei.... bramosi e lieti.»

Il Carrer interpreta desiosa, come persona in traccia di cosa altra volta quivi stesso veduta; lieta, perchè la serenità era una prerogativa della fisonomia di Laura sempre bella e gioconda, o lieta, forse perchè essa ivi trionfò del poeta.

Però convien osservare che il poeta foggia l'immaginazione che riflette nel futuro, sul ricordo del passato; quindi non solo il sito egli pensa esser quello del benedetto giorno [vv. 30-31]; ma anche la figura di Laura egli la immagina conforme al ricordo che ne aveva serbato. La «vista desiosa e lieta» non è perciò tanto una speranza quanto un ricordo. Ecco spiegarsi la cagione dell'immensa gioia provata: Laura l'aveva guardato con desiderio e con piacere.

v. 33. Il Daniello e il Gesualdo considerano pièta come oggetto di «inspiri», e spiegano: «Amor le inspiri pietà!» Del resto quasi tutti i commentatori sono incerti se qui «O pietà» valga «*Utinam*» ovvero '*Heu pietas*„, se cioè sia lamento atto a suscitare compassione o sia l'esclamazione di chi sente compassione di altrui. Per il secondo parere stanno il Castelvetro, il Muratori, il Biagioli, il Leopardi, il Targioni-Tozzetti. A me par buona l'interpretazione del Quarta, il quale, raffrontati i passi danteschi Inf. VII, 97 e XVIII, 22: spiega 'o spettacolo pietoso, compassionevole!„ Il poeta mette quasi in bocca a Laura queste parole.[1])

---

[1]) Il Poulenc:

Qu' elle m' y cherchera complaisante et joyense
Mais, ô spectacle touchant!

Il Krigar:

Sie blickt umher beklommen
Sie sucht. hofft mich zu sehen
Weh mir, o dass ich' s sage! —
Und sieht mich schon im Grabe!

v. 34. Di un morto il Petrarca dice tanto che è divenuto terra, quanto che si trova sotto terra: 'il corpo che fia trita terra, [XXII, 27] 'Oimè terra è fatto il suo bel viso, [CCLXVIII, 34] 'Lei.... terra n'asconde, [CCLXXIX, 6]; in Dante contemporaneamente: 'In terra è terra il mio corpo, [Par. XXV, 124].

Poichè è necessario che Laura veda un sepolcro, eminente dal terreno, egli lo indica colle parole 'infra le pietre,, mentre di solito di cadaveri si limita a dire 'sotto terra,. Di un sedile di pietra dice [CXXIX, 50-51]:

pur lì medesmo assido
Me freddo, pietra morta in pietra viva.

v. 35. Par necessario di sottintendere a quel **vedendo** un «me» come fanno il Daniello, il Vellutello, il Tassoni, il Muratori, il Bragioli, l'Alfieri e in genere tutti i moderni.

Vedendo ha qui un senso più vasto che non quello di percepire colla vista bensì quello di percepire colla mente, comprendere o, meglio, comprendere vedendo; sicchè bene spiega l'Antona-Traversi: 'vedendo il mio sepolcro e pensando che io sono già divenuto terra,.

v. 36. Il Furnari fa dipendere da **in guisa** non solo **sospiri**, ma anche **faccia** [v. 38]; ma non mi par da seguire.

Il Carducci confronta *Propert.* I, 16: '*Non tamen illa suos poterit compescere ocellos, Surget et invitis spiritus in lacrimis*,.

v. 37. Cf. CLIII, 4: 'Morte o mercè sia fine al mio dolore,.

v. 38. Tutti i commentatori, meno il Castelvetro, il Gesualdo e il Quarta, intendono che Laura debba ottener al Petrarca dal cielo il perdono dei peccati; non dicono poi se commessi nell'amar lei e non Dio, o per la fralezza della quale non va esente nessun mortale. Sicchè «faccia forza» corrisponderebbe a «duro giudicio lassù frange» di Dante [Inf. II, 96]; il Daniello ricorda anco le parole di S. Matteo «*Regnum coelorum vim patitur, et violenti rapiunt illud.*»

Però questo passaggio religioso compare del tutto inaspettato e ingiustificato, perchè, dice a ragione il Quarta, «in questa canzone è il solo Petrarca innamorato che parla; tace del tutto il mistico». I commentatori sono stati tratti in errore da altri passi nei quali il poeta parla dei suoi peccati, i quali, si noti! egli crede di commettere nell'amar Laura.

Fino nella canzone della Vergine il pensiero amoroso è in contrasto col pensiero mistico, Laura con Dio; ora, sarebbe ben

strano che in questi versi Laura gli divenisse in certo modo la via al cielo; e con un mezzo, a dir vero, «lagrime e sospiri», che la Chiesa non credo riconosca per buono. Vedemmo prima come per l'anima si spacciasse con un «proprio albergo», e invece si curasse molto del luogo dove le sue ossa potessero trovar pace. E qui si noti l'equivoco in cui cade il Petrarca: egli si pone nella tomba come morto, ma da al suo corpo morto le stesse sensazioni che prova nel momento che scrive. Perciò anche nella tomba invoca pace, e non la può ottenere se non da Laura. Il «cielo» del verso 38 è in relazione, benchè sinora nessuno l'abbia osservato, col 'cielo, del v. 15; ed è proprio il cielo, cioè a dirlo brevemente il destino, che contrasta alla pace del poeta. Perciò approvo quanto scrive il Quarta [opusc. 1894] 'Intenderemo col Gesualdo e il Castelvecchio che Amore debba ispirare Laura in guisa che ella sospiri tanto dolcemente che il poeta conosca che Amore finalmente gli ha ottenuto mercè da lei; la quale finalmente sospira e piange pel poeta; sospira e piange facendo forza al cielo che altrimenti aveva destinato,. Mi sembra utile di riferire anche le parole del Castelvetro: 'Alcuni intendono del resuscitare, adducono un luogo di Properzio lib. 2, eleg. *At vos incertam* .... Ora è da dire che il cielo .... per suo corso vetava al Petrarca, che Laura havesse compassione di lui. Vuole adunque che Laura sospiri sì dolcemente, che gli impetri mercè dal cielo, cioè, ella gli habbia mercè, concedendolo il cielo. Et non concedendolo, gli faccia forza piangendo, a dispetto di suo corso.,

v. 39. · Cf. Dante Inf. II 115-116:

> Poscia che m'ebbe ragionato questo,
> Gli occhi lucenti lagrimando volse;

e il Tasso G. l., IV, 84:

> Serenò allora i nubilosi rai
> Armida, e sì ridente apparve fuore
> Ch'innamorò di sua bellezza il cielo
> Asciugandosi gli occhi co 'l bel velo.

STROFE QUARTA.

Da' be' rami scendea,
(Dolce nella memoria)
Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;
Et ella si sedea
Umile in tanta gloria,
Coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea su 'l lembo,
Qual su le treccie bionde,
Ch'oro forbito e perle
Eran quel dì a vederle;
Qual si posava in terra, e qual su l'onde;
Qual con un vago errore
Girando parea dir — Qui regna Amore —.

A questa ~~strofe~~ strofe si possono confrontare i versi 49-51 del trentesimo del Purgatorio. Ed anzi lo Scarano vuole che il Petrarca n'abbia preso tutta l'idea da Dante; la qual cosa non è da ammettersi. Ad ogni modo mi piace il confronto ch'egli fa delle due scene e lo riporto.[1]) Dice che la rappresentazione della pioggia di fiori "è tale che tu non distingui bene, se il poeta descriva un fatto o una visione mirabile. Il piacere che senti non sai se derivi piuttosto dalla bellezza della natura o dalla perfezione dell'arte. Il reale vi si idealizza in sì giusta proporzione, il lavoro della fantasia è così eguale e costante, che il limite non s'avverte, la fusione è piena, e puoi dire che sia un

[1]) N. Scarano. «L'invidia del Petrarca» in *Giorn. stor. d. lett. it.*, vol. XXIX; cf. pagg. 11-12.

reale idealizzato quanto che sia un ideale realizzato... Pure Dante narra:

Tutti dicean *Benedictus qui venis*
E fior gettando di sopra e dintorno:
Manibus o date lilia plenis

Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva
E ricadeva in giù dentro e di fuori....

Siffatta pioggia, se non isbaglio, è l'unica che troviamo prima del Petrarca. La *nuvola di fiori* è l'*amoroso nembo*. Inoltre qua le chiare e dolci acque del Sorga, là il nettare limpidissimo del Lete, qua come là alberi, fiori, erba sulle due rive; nell'uno e nell'altro paesaggio l'occhio spazia e si ricrea; il fresco primaverile ti accarezza in entrambi, e in entrambi l'anima è vinta dalla soavità dell'idillio. La scena petrarchesca si stacca però su fondo patetico, e c'è come un silenzio solenne; in Dante essa si accompagna allo spettacoloso e al magnifico di quel mondo fantastico, al coro degli angeli festanti. In Dante è descritta con la consueta e rapida sobrietà, anche perchè altre grandi e nuove cose incalzano; il Petrarca le dà conveniente sviluppo e l'arricchisce di sfumature e di particolari.,

La bellezza della descrizione richiama a memoria il meraviglioso sonetto: 'Stiamo, Amor, a veder, [CXCII].

Il Poliziano, imitando [vv. 40-52]:

Amor, qui la vedèmo
Sotto le fresche fronde
Del vecchio faggio umilmente posarsi:
Del rimembrar ne tremo.
Ahi come dolce l'onde
Facean i bei crini d'oro al vento sparsi!
Come agghiacciai, com'arsi,
Quando di fiori un nembo
Vedea rider intorno
(O benedetto giorno!)
E pien di rose l'amoroso grembo!
Suo divin portamento
Ritral tu, Amor: ch'i'per me n'ho pavento.

Il Muratori giudica il passaggio dalla terza alla quarta strofe troppo repentino, sicchè, dice, parrebbe che al nostro poeta sieno rimasti nella penna alcuni versi o una stanza; e anche l'Alfieri la chiamava una transizione duretta. Ma per l'appunto il passare improvviso dalle cose meste alle liete dimostra quanto gioioso sia il ricordo del benedetto giorno, e come presto con illusoria reltà gli si ripresenti alla mente anche in associazione a pensieri tristi. Ma qual dovette essere la gioia veramente provata, se questo è tanto?

I rami sono, come dissi, di un albero fruttifero, di un melo, un pero, un mandorlo. Durando la cosa un istante, non si deve supporre sieno stati molti i fiori. I quali si sente come sieno leggeri e lentamente s'abbassino nel suono istesso della parola «scendea».

È necessario che la pioggia avvenga impreveduta chè io non so immaginarmi davvero che il poeta, come propone il Mascetta[1]), andasse a scuotere l'albero, o che le compagne di Laura, come crede il Castelvetro, la coprissero di fiori, alla qual cosa si trovasse presente il poeta.

v. 41. Cf. Tr. d'Amore I, 2: «Per la dolce memoria di quel giorno». E come il Petrarca sia sensibile e pronto all'impressione ci informa anche il verso: «E sol de la memoria mi sgomento» [CCCXXIII, 48]. Le memorie piacevoli gli rinnovano il piacere, quelle spiacevoli il dolore. Il verso corrisponde al latino: *Dulce est meminisse.*

L'Albertini e il Mascetta leggono «n'è la memoria». Il senso è lo stesso, ma la lezione comunemente accettata soddisfa più all'orecchio ed ha maggior sfumatura poetica.

v. 42. «Preziosa pioggia» chiama il poeta altrove [XXII, 162] Giove sceso in forma di stille d'oro su Danae. **Grembo** non sta qui per «seno» [v. 9], ma è appunto quella parte del corpo umano che va dal seno fino al ginocchio.[2])

v. 43. Scrive la Bufalini[3]): «quei due soli versi [43, 44].... ce la rappresentano bellissima in un atteggiamento quasi preraffaellita, e ci vediamo intorno come una festa di colori in una gran gioia primaverile».

---

[1]) A pag. 379 del suo «Canzoniere cronologicamente riordinato». (Lanciano, Carrabba, 1895).

[2]) Cf. anche **Venerio Orlandi.** «Il giovinetto filologo» (Città di Castello, Lapi, 1897), pag. 177.

[3]) **Bufalini**, o. c., pag. 443.

A me questi versi, e in genere tutta la poesia del Petrarca, si vestono nell'immaginazione delle forme e dei colori che dipingeva il Perugino, come Dante mi richiama alla memoria sempre l'arte di Giotto.

Del come si possa sciupare il Petrarca, puoi vedere nella illustrazione che fa di questa scena il cav. N. Sanesi nell'edizione curata dall'Antona Traversi.[1]) È semplicemente incredibile!

v. 44. A comprendere la parola umile nella poesia del dugento e del trecento, così come per 'gentile,, non valgono spiegazioni, ma la lettura dei poeti del dolce stil novo e dei loro immediati precursori. Cf. LXXVII, 7-8:

> Però che 'n vista ella si mostra umile,
> Promettendomi pace nell'aspetto.

'Umile, vien attribuito altrove a sembiante, riso, atto, portamento, figura.

gloria non ha, in questo punto, il significato di 'fama,, ma ricorda l'espressione 'la gloria dei cieli.,

v. 45. Coll'espressione nembo il poeta volle probabilmente far intendere che i fiori investivano Laura da ogni parte; amoroso per la gentilezza dei fiori, e anticipando e preparando quanto dirà al verso 52. Cf. Virgilio: '*telorum nimbus.*, Il Poliziano [Giostra I, 122]: 'Di rose sopra lor pioveva un nembo.,

v. 46. Lembo è manifestamente per sineddoche usato in luogo di vestito o gonna, ma potrebbe indicare che i fiori, naturalmente, non si fermavano sulla parte del vestito che copriva il busto di Laura, perchè erano prima trattenuti dalla testa e dai capegli, ma solo sulle parti estreme della gonna allargata sulla erba. A completarci la visione della scena può servire la descrizione di un abito di Laura, dove il Petrarca adopera lembo in senso proprio [CLXXXV, 9-10]:

> Purpurea veste di un ceruleo lembo
> Sparso di rose i begli omeri vela.

v. 47. I capegli biondi di Laura, attorti in trecce, sono nominati più volte dal Petrarca: XXXVII, 81-82; LXVII, 6; CXXVII, 97;

[1]) Milano, Carrara, 1890.

CXCVII, 9, ed anche con movenza petrarchista [CCXX, 1-2]:

Onde tolse l'amor l'oro e di qual vena,
Per far due trecce bionde?

v. 48. Si leggano anzitutto i versi CLXIII, 9-10:

e l'altre care
Cose tra noi; perle, rubini et oro.

Moltissime volte Petrarca raffronta i capegli di Laura all'oro; anzi, e vedemmo già sopra [CCXX, 1-2], li dice fatti d'oro: XII, 5; XC, 1; CXXVII, 84; o li chiama senz'altro: «oro, CLX, 14; CCCXXIII, 50; e per via di similitudine «vasel d'oro, [CXXVII, 72], «tetto d'oro, [CCCXXV, 16]. Però una volta con «oro, intende la cuffia o il pettine o simil altra cosa che li fermava: «Le chiome accolte in oro o sparse al vento,. [Tr. d'Amore, III, 137].

perla ha, nel Petrarca, oltre al significato proprio quello di «denti,: CC, 10.

v. 49. Il Daniello e Fausto da Longiano intendono che i capegli parevano oro forbito e perle per li fioretti bianchi che si posavano sulle bionde chiome. Anche l'Albertini spiega «perle, coi fiori caduti sui capegli. Il Dati e il Falorsi intendono per perle gli spruzzi d'acqua rimasti nei capegli dopo il bagno. Il Gesualdo scrive: «forse perchè i capegli erano sciolti al collo gentile e candido più che perle,. Ma il poeta dice espressamente «trecce,. Il Tassoni (e lo segue il Muratori): «perle, o per li fiori che erano bianchi e pareano perle sull'oro; o per la conciatura che era di perle,. Ma essi non tengono conto del parallelismo che c'è tra «oro forbito, e «perle,; quindi, ad esser conseguenti, bisogna ammettere anche una conciatura d'oro. Però la locuzione «erano a vederle,, vale «parevano,; e quindi il confronto con «oro, e «perle, serve a dar risalto a due qualità dei capegli. E in tal modo intendono tutti gli altri commentatori, pur variando qualche poco tra loro. Il Castelvetro scrive: «la immagine delle perle credo sia posta a ritrarre quel candore che, per effetto della luce, apparisce nella parte più sollevata dell'onda dei capelli crespi,; lo seguono il Biagioli, il Targioni-Tozzetti, il Quarta, la Bufalini. Per il Carrer le «perle, significano la «mondezza, e

'preziosità, dei capegli. Il Mascetta interpreta 'perle, con 'topazi,, poichè a questi il poeta confronta i capegli di Laura nella sestina 'Giovane donna, [xxx, 37]. Il Furnari dice che 'agli occhi del Petrarca i capelli di Laura ora apparivano nel loro colore naturale, quale oro forbito, ed ora quali perle, per effetto di luce; e questo misto di oro e perle non era il solito colore dei capegli di Laura, ma l'effetto che producevano in quel dì ed in quella situazione, La seconda osservazione si può approvare, in quanto il poeta non trovasse le altre volte la rassomiglianza dei capelli di Laura con oro e perle, ma, ad esempio, con topazi In fondo egli vuol dire che i capegli avevano riflessi di oro e di perla, aurei e perlati come direbbe un moderno poeta; ma non si può far distinzione tra colore e riflesso, come fa il Furnari.

Ai riflessi aurei delle chiome sciolte si aggiungono questa volta i perlati, perchè esse sono attorte in trecce; del qual fatto non vedo che alcuno tenga conto.[1])

E forse non è tanto fuor di luogo quanto al primo momento può parere il richiamo del verso CCCXXV, 80, 'parea chiusa in or fin candida perla[2]). E, se devo dire intero il mio pensiero, il Petrarca vede le trecce come un serto d'oro e di perle che incoronan il bel capo di Laura.

v. 50. Vincenzo Monti scriveva: 'Avete voi nei poeti latini veduto mai immagine più gentile di questi fiori che presi anch'essi d'amore, volano e scherzano, volando come farfalle, sul capo di bella donna?,

---

[1]) Più felici dei commentatori mi paiono in questo passo i traduttori; il Förster:

Das lichtes Gold mir dünkte
Drin Perl' an Perle blinkte.

Il Poulenc:

sa chevelure
Qui paraissait en ce jour
D'or faite et des perles vives.

Il Krigar:

Dies schien wie Gold zu glänzen,
Um das sich Perlen kränzten.

[2]) Cf. anche **Scarano** «Fonti provenzali, ecc.» in *Studi di fil. rom.*, fasc. 22; pag. 287.

terra è l'ʻerba e fior„ invocati nel v. 7, e onde il Sorga.

v. 51. vago ha qui forse insieme i significati che il Petrarca gli dà a volte a volte in altri passi: vagante, pien di vaghezza, disioso errore è il latino *error* = giro, il vagare.

v. 52. Questo fine artificio di esprimere con una parola messa in bocca a una persona o una cosa, l'aspetto di lei il Petrarca lo adopera anche altrove. ʻE parea dir: Perchè tuo valor perde?, [XXXIII, 13], ʻQuel vago, dolce, caro, onesto sguardo | Dir parea: To' di me quel che tu puoi, [CCCXXX, 1-2]

In quanto al regno di Amore il poeta disse altrove di sè stesso: «Amor che nel pensier mio vive e regna» [CXL, 1].

STROFE QUINTA.

Quante volte diss' io
Allor pien di spavento
— Costei per fermo nacque in paradiso —;
Così carco d' obblio,
Il divin portamento
E 'l volto e le parole e 'l dolce riso
M' avevano, e sì diviso
Da l' imagine vera,
Ch' i' dicea sospirando
— Qui come venn' io, o quando? —
Credendo esser in ciel, non là dov' era.
Da indi in qua mi piace
Quest' erba sì, ch' altrove non ho pace.

Sul sentimento espresso in questa strofe scrisse una bellissima pagina il Leopardi nel suo zibaldone, sì che io non so trattenermi dal riportarla quasi tutta [1]):

«È proprio dall' impressione che fa la bellezza (e così la grazia e le altre illecebre, ma la bellezza massimamente, perchè ella non ha bisogno di tempo per fare impressione, e come la causa esiste tutta in un tempo, così l' effetto è istantaneo) è proprio, dico, della impressione che fa la bellezza su quelli d'altro sesso che la veggono o l'ascoltano, o l'avvicinano, lo spaventare; e questo si è quasi il principale e il più sensibile effetto ch'ella produce a prima giunta, o quello che più si distingue e si nota e risalta. E lo spavento viene da questo, che allo spettatore o spettatrice, in quel momento, pare imdossibile di star mai più senza quel tale oggetto, e nel tempo stesso gli

[1]) «Pensieri di varia filosofia e bella letteratura» (Firenze, Le Monnier, 1900 vol. V, pagg. 391-392.

pare impossibile possederlo com'ei vorrebbe; perchè neppure il possedimento carnale che in quel punto non gli si offre affatto al pensiero, anzi questo n'è propriamente alieno; ma neppur questo possedimento che parrebbe poter soddisfare e riempiere il desiderio ch'egli concepisce di quel tale oggetto col quale ei vorrebbe diventare una cosa stessa (come profondamente, benchè in modo scherzevole, osserva Aristofane nel *Convito* di Platone), ora ei non vede che questo possa mai essere. La forza del desiderio ch'ei concepisce in quel punto l'atterisce per ciò ch'ei si rappresenta subito, tutte in un tratto, benchè confusamente, al pensiero le pene che per questo desiderio dovrà soffrire; perocchè il desiderio è pena, e il vivissimo e sommo desiderio, vivissima e somma, e il desiderio perpetuo, e non mai soddisfatto, è pena perpetua. Ora a lui pare e che quel desiderio non sarà mai soddisfatto (o non ne vede il come, e gli par cosa troppo ardua e difficile e improbabile), e ch'esso non sarà mai per estinguersi da se medesimo, come quando proviamo un dolore vivissimo, ci pare a prima giunta ch'ei sarà perpetuo, e che ne sia impossibile le consolazione, e che niuna cosa mai lo consolerà.»

È l'estasi dell'amore.

Degli occhi di Laura il poeta dice press'a poco lo stesso nella sesta strofe della canzone «Perchè la vita è breve» [LXXI].

v. 54. Interessante è il confronto di questo **spavento** cogli effetti che la vista dell'amata produceva nel Guinicelli e nell'Alighieri; della qual cosa parlai già nella prefazione.

v. 55. Anche altrove il Petrarca mette Laura in relazione col paradiso, non per mistica persuasione come Dante, ma per sublime artificio rettorico.[1])

Egli chiama Laura «persona fatta in paradiso» [CCCXLIII, 8]. Oppure dice che guardando Laura gli par d'essere in paradiso; che è appunto il senso di questa strofe.

> Dal cor l'anima stanca si scompagna
> Per gir nel paradiso suo terreno
>
> [CLXXIII, 3-4].

> I' ero in terra e'l cor in paradiso
> Dolcemente obliando ogni altra cura
>
> [CCCXXV, 46-47].

---

[1]) Cfr. anche **Scarano** «Fonti provenzali etc.» in *Studi di filologia romanza*, fasc. 22, p. 280.

L'aura soave....
Quasi un spirto gentil di paradiso

[CIX, 9 e 12].

Bellissima è la strofe quinta della canzone 'Poi che per mio destino, [LXXIII, 61-75], e non posso far a meno di riportarla a questo punto:

I' non poria già mai
Imaginar, non che narrar, gli effetti
Che nel mio cor gli occhi soavi fanno.
Tutti gli altri diletti
Di questa vita ho per minori assai;
E tutte altre bellezze indietro vanno.
Pace tranquilla senza alcuno affanno,
Simile a quella che nel ciel eterna,
Move dal lor inamorato riso.
Così vedess' io fiso
Come Amor dolcemente gli governa,
Sol un giorno, da presso,
Senza volger già mai rota superna;
Nè pensasse d' altrui nè di me stesso;
E 'l batter gli occhi miei non fosse spesso.

Confronta ancora i versi CCXCII, 1-7, i quali servono a commentare anche il resto della nostra strofe:

Gli occhi di ch' io parlai sì caldamente,
E le braccia e le mani e i piedi e 'l viso
Che m' avean sì da me stesso diviso
E fatto singular da l' altra gente,
Le crespe chiome d' òr puro lucente
E 'l lampeggiar de l'angelico riso
Che solean fare in terra un paradiso.

per fermo mi sembra l' esclamazione di chi assista a una rivelazione. La cosa gli si manifesta per sè tanto chiara che non può far a meno di esclamare: È proprio così!

v. 56. Cfr. carco di dolore
Di paura e d' orrore

[CCCLX, 6-7].

Passa la nave mia colma d' obblio

[CLXXXIX, 1].

v. 57. Il poeta dice altrove parlando di Laura: 'divine luci, divine altre bellezze, sguardo divino.' Chiama altrove il portamento di Laura 'leggiadro, umile, altero'; ma anche: 'Con quel celeste portamento in terra' [CCLXVIII, 58]

v. 58. riso, in questo verso, non è da intendersi, come nel canto V dell' Inferno v. 133, e del Petrarca XLII, 1; LXXIII, 69; CXXIII, 1; CXLIX, 2, 'viso ridente', ma propriamente, come ci avverte il parallelismo tra portamento volto — parole riso, l' atto del ridere o, a meglio dire, quel fremito di allegrezza che avviva il viso, come il vento increspa le onde.

E le parole? Ecco una domanda che non vedo fatta da nessun commentatore. Le parole, naturalmente, non possono essere che di Laura, come il portamento il volto il riso, il quale ultimo, anche se il poeta prima non lo nomina, si può intendere compreso nell' 'umile in tanta gloria', od anche come qualità costante di Laura; ma le parole? Queste parole furono dette da lei prima o dopo della scena dei fiori; in essa il poeta non fa accenno a parole.

Dissi già com' io senta esservi tra la 'Chiare fresche' e i sonetti CVIII-CXI uno stretto legame per modo che tutti narrino o ricordino lo stesso episodio. E l' accenno alle 'parole' mi conferma in questa supposizione. Consideriamo i versi 12-14 del sonetto 'Perseguendomi Amor' [CX], i quali mi sembrano narrare un particolare dell' episodio contenuto nella strofe quinta;

Come co 'l balenar tona in un punto,
Così fu' io da begli occhi lucenti
E d' un dolce saluto inseme aggiunto.

Quel saluto, rivolto da Laura al Petrarca un momento prima della pioggia di fiori, io credo sieno le 'parole' del v. 58.

v. 59. Per diviso cfr. il già citato CCXCII, 3.

v. 60. imagine è da prendersi non in senso oggettivo, cioè 'aspetto', ma soggettivamente, 'modo di percepire, immaginazione.' Imagine vera, da completarsi 'delle cose' vale quanto 'percezione della realtà.' Il poeta, tutto immerso nell' estasi, perde la coscienza di quanto lo circonda, ed è tanto felice che gli par di essere in paradiso; toccava, per dirla più alla buona, il cielo col dito.

v. 63. Osserva lo Scarano che, come le donne dei poeti provenzali e di quelli del dolce stil novo, Laura "illumina, rasserena, rallegra, rinverdisce la campagna, fa schiudere i fiori,[1]), sicchè "per lei diventa paradiso il luogo che l'accoglie,[2]) e con lei sale in paradiso il poeta. Quindi come Dante anche il Petrarca altrove fa intendere che il mondo è indegno di tal donna, e il cielo che l'aspetta, se ne rallegra e si fa più bello.[3])

v. 64. Cfr. CXLIV, 11: "Da indi in qua m'incominciò a parere,

v. 65. Il Vellutello: "cioè tutte l'erbe, per la memoria di quelle di quel luogo ove di lei egli s'era innamorato., Il Tassoni: "Il conchiudere in *erba* non pare a proposito avendo cominciato a parlare di rami fioriti, ma e' si può dire che non favelli più de' rami, ma rivolga il parlare all'erba, dove Laura fu veduta da lui sedersi., Però **erba** non ha qui nulla di strano, perchè, come nel verso 7, ha il significato di "terreno., In conclusione, **quest'erba** non indica altro se non il posto dove il poeta vide Laura.[4])

Già vedemmo come la pace fosse l'intima aspirazione del Petrarca; ed era l'indole sua che insieme lo spingeva a desiderarla e non gliela lasciava conseguire.

---

[1]) **Scarano** "Fonti provenzali etc., in *Studi di fil. rom.*, fasc. 22, pag. 289.

[2]) Id. id. pag. 291.

[3]) Id. id. pag. 320.

[4]) Bene traduce il Poulenc: «*Car seule elle me rend la paix, cette prairie.*»

COMMIATO.

66 Se tu avessi ornamenti quant'hai voglia,
Potresti arditamente
68 Uscir del bosco e gir in fra la gente.

Il De Sanctis, asserendo che il Petrarca tenesse più alla preziosità che alla semplicità, scrive che il poeta [1] «disprezza certe sue canzoni, come disadorne, e sono tra le sue più belle, ammirabili di semplicità e di grazie; il loro peccato è di non aver troppi di quei lumi. La canzone decima *Se il pensier che mi strugge,* sotto un'apparente leggerezza di vesti così grave di contenuto, e qua e là così appassionata e graziosa, ha questa chiusa:

O poverella mia, come sei rozza!
Io credo, tel conoschi;
Rimanti in questi boschi.

Che più? la canzone seguente *Chiare fresche e dolci acque*, che per consenso di tutti è giudicata la bellissima delle sue poesie, è da lui così bruscamente e crudelmente accomiatata....»

Mi par impossibile che il commiato sia da interpretare a quel modo, chè il Petrarca non era certo un così cattivo giudice dell'opera sua. Anzitutto non è un caso che le due canzoni sorelle parlino di boschi, perchè appunto tra boschi furono scritte, a Valchiusa. Oltracciò il poeta non dice che la canzone non abbia ornamenti sufficienti come hanno le altre sue poesie, ma non quanti essa, o a dir fuori di metafora, il poeta, desiderava. Perciò io credo che abbia ragione il Casini, il quale interpreta: «Se tu fossi bella, come sei affettuosa, se i pregi dello stile fossero adeguati all'intensità del mio desiderio.» Ecco quello che il poeta vuol far conoscere al lettore: il suo desiderio! E nella sua coscienza di artista dominatore, quando dice d'aver

[1]) De Sanctis. «Saggio critico sul Petrarca» (Napoli, 1869), pagg. 30-31.

desiderato un effetto d'arte, egli afferma insieme d'aver raggiunto l'intento. Sicchè a ragione osserva il Mascetta che il poeta modestamente fa notare la gran bellezza della canzone.

Riporto ancora le parole della Bufalini, perchè mi sembrano ben riassumere il significato del commiato: "si deve intendere, che vi ha lavorato molto, che ha cercato di adornare la sua canzone, di farla più bella che poteva; e vuol significare appunto di averla resa tale.,

v. 68. Il Carrer osserva che uscir del bosco forse fu detto figuratamente per solitudine, oblio, oscurità. Però in ogni caso bosco è da intendersi in senso proprio; tuttavia è vero che uscir da Valchiusa equivale ad esser conosciuta più largamente e quindi ottenere ammirazioni e lodi, uscir di oscurità.

Si confronti il commiato del Poliziano:

Selvaggia mia canzone innamorata,
Va' sicura ove vuoi,
Poichè 'n gio' son conversi i dolor tuoi.

Appendice. — Come ho avvertito a pag. 33, riporto in chiusa al commento l'imitazione che della «Chiare e fresche» fece, rispettando esattamente, come si vede, l'ordine generale dei pensieri e la struttura metrica, il patrizio veneziano Nicolò Tiepolo che fiorì circa il 1525, fu amico dell'Ariosto e del Bembo, ed è nominato ad onore dal cugino suo Giacomo Tiepolo, più di lui conosciuto, nelle stanze in lode di Venezia [Venezia, Bindoni, 1548] Di tutti e due raccolse le poesie Emanuele Cicogna e vi premise anche alcune notizie biografiche, ch'io non potei vedere [Venezia, Picotti, 1829]. La canzone che qui riporto con qualche correzione nella grafia e nell'interpunzione, non la trassi da stampe, ma da un volumetto in pergamena, scritto con gran cura e regolarità, ornato di fregi e di vignette, rilegato con gran lusso in pelle con impressioni dorate, nel quale il doge Marco Foscarini raccolse le rime di sessantadue gentiluomini veneziani, e che ora si trova, insieme con le altre carte di lui, nella biblioteca Palatina di Vienna;[1]) questa canzone fu tolta probabilmente dalla raccolta del Giolito [1547]. Marco Foscarini non arrivò a trattare dell'attività letteraria di Nicolo Tiepolo; tuttavia è accennato nel suo libro *Della letteratura veneziana* [Venezia, Gattei, 1854; cf. pagg. 493, 563 e 594] all'importanza ch'egli ebbe come uomo politico ed ambasciatore.

Selve frondose e folte
Che il mio bel vivo Sole
Vedeste allor, ch'in voi si chiaro apparse;
Colli che già più volte
Le sue sante parole
Cortesi udiste, ch'or ne son sì scarse;
Riva, u' il piè sì bei sparse
Vestigi nel terreno,
Co' quai fors'anco ascondi
Vaghi fior, erbe e frondi;
Testimoni del mio stato sereno
Meco a pianger vi scalde
Pietà delle mie pene acute e salde.

[1]) Il titolo del libro che mi parve una miniera di petrarchismo, è «Delle rime di sessanta gentiluomini veneziani. In Roma, nel palazzo di San Marco, per Antonio Probstatt, l'anno MDCCXXXX.» La segnatura del ms. è 2636. Mi rivide la copia sul ms. l'amico mio Virginio Calegari.

S'amor pur mi condanna,
E Madonna il consente
Ch'or pianga il dolce mio viver felice
Il duol che sì l'affanna,
Con voi partendo sente
Rimedio il cor in sua sorte infelice.
Deh! perchè ora non lice,
Siccome in altri tempi,
Cangiar proprio sembiante,
Ch'io farei delle tante
Mie pene fuora e di sì duri scampi;
E forse anco beato
Cangiando in un di voi figura e stato.

Forse ancor verrà un giorno
Che a voi tornerà lieta
La bella donna, in me cruda e superba;
E girandosi intorno
Pietosa e mansueta
Empirà di dolcezza i fiori e l'erba:
Ma io sol pena acerba
Lasso! in soccorso attendo;
E poichè al dolor nuovo
Altro schermo non trovo,
Vo sol della memoria il cor pascendo,
E formo nel pensiero
Quel, di cui rimembrar fa, ch'io non pero.

Da due stelle n'uscia
Vago celeste lume,
Che l'aer tutto empia di santi ardori,
D'intorno a lei s'udia
Mover l'aurate piume
E gir cantando i pargoletti amori;
Da vari nuovi fiori
Vedeansi l'erbe e i rami
Più vaghi a prova farsi,
Che quinci e quindi sparsi
E da care man colti, bei legami
Faceano all'auree chiome
In guisa ch'arsi, e non saprei dir come.

Mille volte ho poi detto;
— Oh quanto al desir mio
Fu amor, contra il suo stil, cortese allora! —
Et all' alto diletto
Sol ripensando, oblio
Spesso tutt' altro, e me medesmo ancora;
E sento ad ora ad ora
Un, che i bei rai nell' alma
Gli atti, e voci soavi
Forma sì che de' gravi
Pensier da lei disgombra ogn'altra salma;
E questo or fa, ch' io taccia
Il mio mal, e tacendo i' mi disfaccia.

Pochi ne sai, Canzon, dei pensier miei;
Chè quel ch' è dentro al core,
È tal, ch'assai non puote uscirne fuore.

P. S. Quando sto per chiudere la stampa, mi giunge dalla gentilezza del chiarissimo sig. cav. dott. Cesare Musatti la dissertazione di G. Crespan, *Del petrarchismo e de' principali petrarchisti veneziani* (Venezia, Cecchini, 1874), nella quale in appendice si riporta (pagg. 65-68) la prefazione del ms. del Foscarini sopraccitato e l' elenco degli autori contenuti, al quale però mancano due nomi [Michele Francesco, Morosino Marco]. Nella dissertazione stessa non c' è nessun accenno a Niccolò Tiepolo.

INDICE.

Della lirica del Petrarca . . . . . pag. 7

Commento alla 'Chiare fresche,:

Introduzione; bibliografia; versioni; imitazioni; metrica . . . . . » 19

Strofe prima . . . . . » 39

Strofe seconda . . . . . » 67

Strofe terza . . . . . » 73

Strofe quarta . . . . . » 78

Strofe quinta . . . . . » 85

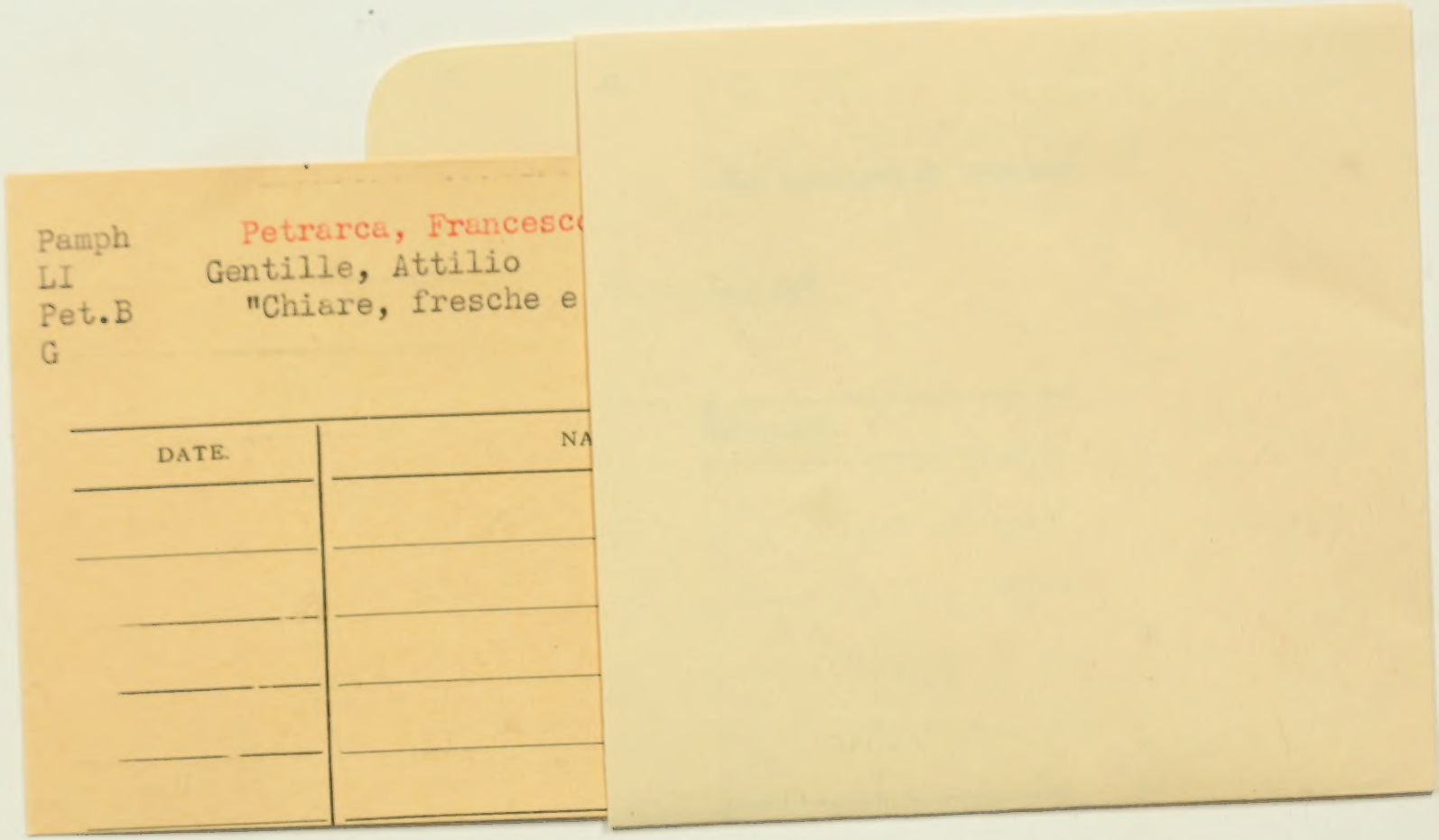
Commiato . . . . . » 90

Appendice . . . . . » 92

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED


Pamph
LI
Pet.B
G

Petrarca, Francesc

Gentille, Attilio

"Chiare, fresche e

DATE.

NA

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 20 21 09 009 1